

Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida

Alberto Velasco Gonzàlez



QUADERNS 2

***Fragments d'un passat.
Pere Garcia de Benavarri
i el retaule de l'església
de Sant Joan de Lleida***

Aquest llibre s'ha editat amb motiu de l'exposició *Fragments d'un passat. El retaule gòtic de l'església de Sant Joan de Lleida*. Aquesta mostra és la primera del cicle *Opera Dispersa*. Museu de Lleida: diocesà i comarcal, del 21 de juny al 21 d'octubre de 2012.

Crèdits de l'exposició

Organitza: Museu de Lleida: diocesà i comarcal

Direcció: Montserrat Macià i Gou

Comissariat: Alberto Velasco González

Comunicació i difusió: Marga del Campo

Educació: Miquel Sabaté, Mariona Huguet i Esther Balasch

Conservació preventiva: Núria Gilart

Disseny i producció: ekis arquitectura global

Imatge gràfica: SOPA Graphics

Transport i embalatge: Intervento

Fusteria i pintura: Serveis i Tallers de manteniment de la Diputació de Lleida

Assegurances: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya

Col·labora: Museu Nacional d'Art de Catalunya

Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya

Diputació de Lleida

Obra Social "La Caixa"

Res Non Verba

QUADERNS 2

***Fragments d'un passat.
Pere Garcia de Benavarri
i el retaule de l'església
de Sant Joan de Lleida***

Alberto Velasco Gonzàlez

**Museu de Lleida: diocesà i comarcal
Edicions de la Universitat de Lleida**

Quaderns

Museu de Lleida: diocesà i comarcal

Direcció de la col·lecció: Montserrat Macià i Gou

Coordinació de la col·lecció: Alberto Velasco González

Disseny: Eumogràfic

Maquetació i producció: Edicions i Publicacions de la UdL

Correcció lingüística: Torsitrad

Text:

© Museu de Lleida: diocesà i comarcal, 2012

© Edicions de la Universitat de Lleida, 2012

© Alberto Velasco González

Fotografies:

© Arxiu Municipal de Lleida

© Catedral de Barcelona - Drets reservats. Prohibida la reproducció total o parcial

© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

© Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

© Museu Diocesà de Barcelona-Arquebisbat de Barcelona

© Museu Episcopal de Vic

© Museu de Lleida: diocesà i comarcal

© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona

Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà

Amb la col·laboració de:

Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya

ISBN Universitat de Lleida: 978-84-8409-522-4

Fotografia de la coberta: detall de la Inscripció del nom de sant Joan Baptista, compartiment del retaule de l'església de Sant Joan de Lleida (MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà)

Tots els drets reservats. Queda prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta publicació sense l'autorització expressa del seu autor o editor.

Índex

Presentació. De l'efímer a la perdurabilitat	7
1. Fortuna historiogràfica d'un pintor i d'un retaule	9
2. Pere Garcia a la llum dels documents	25
3. El catàleg d'obres de Pere Garcia de Benavarri	31
4. Pere Garcia a Sant Joan de Lleida, o les circumstàncies d'un encàrrec singular	67
5. El retaule de Sant Joan de Lleida	81
5.1. Estructura i desenvolupament iconogràfic	81
5.2. L'estil	88
5.3. La venda dels compartiments el 1678 i el seu trasllat a Benavent de Segrià	92
5.4. 1907: segona venda del retaule	95
5.5. Els compartiments: estudi	98
5.5.1. L'Anunci a sant Zacaries	98
5.5.2. La Visitació	101
5.5.3. El Naixement de sant Joan Baptista	103
5.5.4. La Inscripció del nom de sant Joan Baptista	106
5.5.5. El Baptisme de Crist	108
5.5.6. La Decapitació de sant Joan Baptista	111
5.5.7. El Banquet d'Herodes	113
5.5.8. Sant Jeroni	117
5.5.9. Sant Miquel	122
5.5.10. Sant Joan Evangelista	126
6. Apèndix documental	129
7. Bibliografia	131
Làmines	147

De l'efímer a la perdurabilitat

Quaderns va nàixer amb la voluntat de ser l'altaveu de la recerca generada des del Museu de Lleida: diocesà i comarcal entorn les seves col·leccions i, doncs, per ser l'instrument a través del qual incrementar el coneixement del patrimoni cultural que defineix i identifica el territori lleidatà.

Necessàriament obert i flexible, tant pel que fa al seu format com als seus continguts, en la concepció de *Quaderns* s'hi va contemplar, també i quan convingués, la possibilitat d'esdevenir catàleg raonat de petites mostres temporals que complementessin el relat que ofereix l'exposició permanent. I aquest és el cas d'aquest segon volum que teniu a les mans; més enllà de l'estudi rigorós i acadèmic d'un dels episodis artístics més importants de la nostra història realitzat per Alberto Velasco, vol esdevenir, també, el catàleg de la primera edició d'*Opera dispersa*, i titulada *Fragments del passat. El retaule gòtic de l'església de Sant Joan de Lleida*.

Opera dispersa és un cicle que vol presentar, a través de petites mostres temporals, el patrimoni del territori que es conserva dispers per diferents institucions museístiques del país i de més enllà, amb l'objectiu d'incrementar el coneixement de la ciutadania de les Terres de Lleida del seu patrimoni que, per distints motius, alguns de conjunturals, va sortir del nostre àmbit territorial. Sense la col·laboració i la implicació decidida i ferma del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que ha prestat temporalment les taules que conserva del retaule major de l'església de Sant Joan, tot exercint de "nacional", aquesta primera edició no hauria estat possible, i menys encara amb una de les produccions gòtiques més rellevants del quatre-cents lleidatà realitzada per Pere Garcia de Benavari, parcialment conservada entre el seu fons. Tampoc hauria estat possible, sense la participació i la generositat d'institucions que entenen el valor simbòlic del patrimoni cultural com un actiu social que reverteix incrementant la qualitat de la nostra ciutadania: el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Lleida, l'Obra Social la Caixa i l'Associació Res non Verba. A tots, moltes gràcies.

Una exposició temporal és sempre efímera, i precisament per lluitar contra l'efímer és que el Museu fa una aposta per la perdurabilitat a través d'aquest llibre, on Alberto Velasco ens condueix, amb rigor i saviesa, a la Lleida del segle XV, on un pintor amb trajectòria realitzà una de les obres més rellevants de la nostra història artística. Una aposta per la perdurabilitat, tot just, i servint-nos del poeta JV Foix, perquè les col·leccions del Museu de Lleida i les seves exposicions se saben i es volen "prop de tothom en llunyat de segles".

Montserrat Macià i Gou

Directora del Museu de Lleida: diocesà i comarcal

1. Fortuna historiogràfica d'un pintor i d'un retaule

El 14 de febrer de 1925 la Junta de Museus de Barcelona acordava adquirir la que ha esdevingut l'obra més emblemàtica del pintor Pere Garcia de Benavarri, la taula amb la Mare de Déu, el Nen i àngels procedent de la parròquia de Belldaire d'Urgell, avui conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15817) (fig. 1)¹. L'obra és especialment interessant perquè duu la signatura de l'artista, un aspecte que ja van valorar els tècnics de la Junta de Museus a l'hora de proposar-ne l'adquisició. En aquell moment, i com és lògic, el catàleg d'obres del pintor encara s'havia d'articular i, a més, restaven per exhumar-se els documents més importants que ens parlen de la seva trajectòria artística. Ho destaquem perquè aquell mateix any August L. Mayer va publicar un breu article en què donava a conèixer un compartiment del retaule que és objecte d'aquest estudi, el de l'antiga església de Sant Joan de Lleida —també dita Sant



Fig. 1: Mare de Déu amb el Nen i àngels procedent de la parròquia de Belldaire d'Urgell, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.

1. Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona del 14 de febrer de 1925, fol. 142v. Fem al·lusió explícita a la data d'adquisició de la pintura atès que hem detectat en la historiografia una certa confusió al voltant d'aquesta qüestió. D'altra banda, a l'acta no s'especifica que la taula procedeixi de Belldaire d'Urgell, i tampoc en els primers treballs en què es parla de l'obra (FOLCH, 1929, p. 28-30; DURAN, 1934, p. 233-235). Sembla que el primer a fer-ho va ser Gudiol Ricart el 1944 (GUDIOL, 1944, p. 49-50). Emperò, l'origen ja es coneixia quan va ser oferta per primer cop a la Junta de Museus de Barcelona el 1912 (BORONAT, 1999, p. 418-419).

Joan de la Plaça, o del Mercat—, que feia uns anys s'havia deslloriat i dispersat en el mercat d'art i antiguitats. Es tractava de l'Anunci del naixement del Baptista a sant Zacaries, conservat en aquell moment a la col·lecció romana de Roberto Longhi (1890-1970), el cèlebre historiador de l'art. Pels motius que acabem d'adduir, l'autoria de la taula es desconeixia —Mayer la va adscriure a un seguidor de Jaume Huguet—, així com la seva procedència².

L'adquisició de la taula signada de Belcaire d'Urgell va motivar que quatre anys després Joaquim Folch i Torres publicqués un article en què donava a conèixer la personalitat de Pere Garcia de Benavarri i on remarcava el gran valor de rúbrica, per la valuosa informació que aportava. Era el primer cop que els especialistes s'ocupaven del mestre i la seva obra, tot i que força temps enrere, concretament el 1876, J. Fiter i Inglés havia publicat un treball vinculat a l'excursionisme científic en què s'oferia la primera menció de la taula de Belcaire i, de retruc, del mestre que l'havia executada, a la vegada que s'interpretava per primer cop la inscripció de la cartel·la inferior³. La inscripció, com diem, revela el nom del pintor que va executar l'obra i figura a la part baixa, en una mena de sòcol semicircular que forma part de la base del tron. S'hi pot llegir el següent: “Pere Garcia de Benavarri ma pintat any...” (fig. 2). Advertim, doncs, que ha desaparegut la data que el pintor estampà juntament amb la rúbrica, una pèrdua que, segons s'ha dit, potser va tenir a veure amb l'entrada de l'obra en el mercat d'art i antiguitats, tot i que, com veurem més endavant, avui sabem que no va ser així. En qualsevol cas, l'adquisició de l'obra efectuada per la Junta de Museus el 1925⁴, juntament amb la publicació de l'article de Folch i Torres quatre anys després, van suposar un punt d'inflexió evident en el coneixement del pintor. S'ha de reconèixer, emperò, que gràcies als treballs de M. Serrano Sanz als arxius saragossans ja es tenia constància documental de l'existència d'un artífex amb aquest nom actiu a Saragossa el 22 de no-

2. Mayer considerava que aquest compartiment era obra d'un “[...] discípulo o colaborador de Huguet, que hasta ahora no podemos identificar con los muchos nombres que conocemos por documentos, sin tener posibilidad de revelar su personalidad artística” (MAYER, 1925, p. 213).

3. FITER, 1876, p. 257-259.

4. La sortida de la pintura de la parròquia de Belcaire d'Urgell s'ha de situar cap a 1912, data en què va ser oferta per primer cop a la Junta de Museus de Barcelona, que en va desestimar l'adquisició perquè estava deslluïda i retocada (BORONAT, 1999, p. 418-419). Després d'uns anys en què va voltar pel mercat antiquari europeu i nord-americà, va retornar a Catalunya i va ser finalment adquirida per la Junta, que, segons Boronat, la va comprar el 1922 o 1923 als germans “Junyent” [sic] (BORONAT, 1999, p. 419, n. 411). En realitat es tracta dels Junyer, Carles i Sebastià, antiquaris que van oferir-la l'any 1925, segons llegim en una acta del 14 de febrer, on es van aprovar els acords de la Comissió d'Art Medieval i Modern sobre l'adquisició de l'obra, tot oferint com a màxim 60.000 pessetes per l'obra (Arxiu Nacional de Catalunya, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Actes, ref. ANC1-715-T-680, fol. 142).

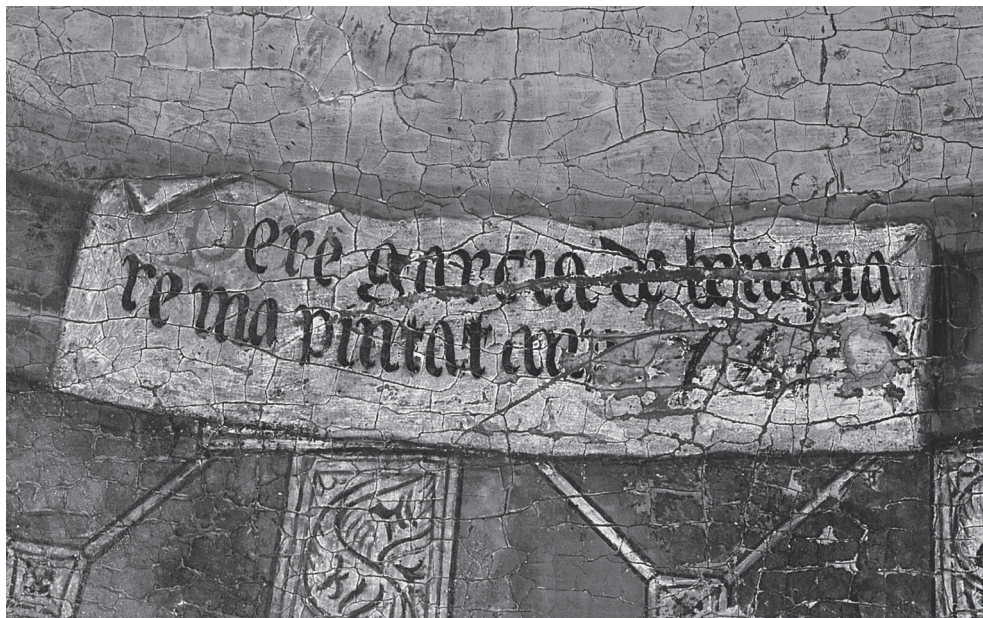


Fig. 2: Detall de la signatura de la Mare de Déu amb el Nen i àngels procedent de la parròquia de Belcaire d'Urgell, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.

vembre de 1445, una notícia que no es va associar amb el nostre mestre fins a l'any 1976, i que avui es considera el seu primer esment a la documentació⁵.

El treball de Folch i Torres va tenir un ressò ràpid entre la comunitat científica. Així, el 1931 Philip Hendy va atribuir a Garcia un sant Miquel conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum (Boston, EUA), una taula que, segons ell, procedia de "Benavente in the province of Lerida, on the borders of Catalonia and of Aragon"⁶. Avui

5. Es tracta d'un instrument notarial signat a Saragossa on Garcia actuava com a testimoni en la signatura del contracte d'aprenentatge de Petricó Fernández amb el pintor Blasco de Grañén (doc. 1422-1459). Vegeu SERRANO, 1917, p. 448. Va ser J. Ainaud de Lasarte qui va associar aquesta notícia documental amb Pere Garcia de Benavari (AINAUD, 1976, s. p.).

6. Segons Hendy, el sant Miquel va arribar a Barcelona el 1907 de la mà de l'antiquari Celestí Dupont, juntament amb altres taules que es van quedar al Museu de Barcelona (HENDY, 1931, p. 148-150). Esmenta també que el va comprar Paul J. Sachs a l'antiquari Demotte, de París, l'abril de 1916. Sachs el va vendre a la Sra. Isabella Stewart Gardner, fundadora de l'Isabella Stewart Gardner Museum. Prèviament a l'estudi de Hendy, el 1911 s'havia publicat un breu article, anònim, a la revista barcelonina *Museum*, en què es parlava d'aquest sant Miquel. Res especial es comentava sobre l'obra, ja que molt probablement l'article el devia redactar algú que va contemplar la taula en comerç a Barcelona i que simplement en donava notícia arran de la venda (ANÒNIM, 1911, p. 360-363).

sabem, tanmateix, que es tractava d'un dels compartiments del retaule que estudiem en aquest llibre, el de l'antiga església de Sant Joan de Lleida. En aquell moment, dins els cercles acadèmics encara no es coneixia la veritable procedència del conjunt, tot i que l'origen lleidatà de les quatre taules avui conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya ja s'atesta el 1907 a la documentació de la Junta de Museus. Precisament, el text de Hendy va servir per posar en valor aquests quatre compartiments, un sant Jeroni i tres taules amb escenes de la vida de sant Joan Baptista (Naixement, Decapitació i Banquet d'Herodes), llavors custodiats al Museu de la Ciutadella de Barcelona, que havien ingressat procedents "de Benavent", com ja havia esmentat Folch dos anys abans⁷. Veiem que, malgrat que s'havia "extraviat" la procedència original, el retaule de Sant Joan del Mercat de Lleida començava a emergir en la historiografia pel fet que era una de les primeres obres incorporades al catàleg de Pere Garcia.

És interessant fer constar que el treball de Hendy va ser segurament fruit de la relació científica que mantenia amb Joaquim Folch i Torres (1886-1963), llavors director general dels Museus de Barcelona. Ho prova una carta del 13 de novembre de 1928 que Hendy va trametre a la Junta de Museus en què sol·licitava informació sobre Pere Garcia de Benavarri i fotografies de la taula signada de Belcaire —vegeu apèndix documental, doc. 1). Segons esmenta l'investigador nord-americà, en aquell moment es trobava efectuant el catàleg de l'Isabella Stewart Gardner Museum i tenia la intuïció que el sant Miquel era obra de Garcia. Deduïm, doncs, que estava al corrent de les recerques que Folch i Torres havia efectuat al voltant del pintor i la taula de Belcaire, tot i que l'article on l'historiador barceloní aportava els seus resultats no va veure la llum fins a l'any després de la carta de Hendy⁸.

El mateix any de la publicació del treball de Hendy es va editar el catàleg de la col·lecció de Matías Muntadas (1853-1927), un industrial barceloní que ha passat a la història com un dels primers que es va interessar fermament pel col·leccionisme de pintura gòtica a Catalunya⁹. Es tractava d'una iniciativa editorial que tenia la finalitat de promocionar la col·lecció de cara a una possible venda, la qual no va arribar fins força anys després, el 1956, quan l'Ajuntament de Barcelona la va adquirir als hereus. Muntadas havia comprat dos dels compartiments del retaule de sant Joan del Mercat de Lleida, però a la publicació de 1931 no consta ni l'origen, ni tampoc l'adscripció estilística a Pere Garcia de Benavarri, lògicament perquè l'estat de coneixements en aquell moment no ho permetia¹⁰. Els compartiments que posseïa eren el Baptisme de Crist

7. FOLCH, 1929, p. 30.

8. FOLCH, 1929, p. 28-30.

9. Sobre la figura d'aquest col·leccionista, vegeu BARRACHINA, 2007, p. 224-235.

10. ANÒNIM, 1931, p. 30 (Baptisme de Crist, cat. 306) i p. 36 (Banquet d'Herodes, cat. 5). En un article de J. Sutrà del 1944 les taules ja apareixen atribuïdes a Pere Garcia (SUTRÀ, 1944, p. 157).

i el Banquet d'Herodes, el darrer, un dels més coneguts i reproduïts de tot el conjunt per la gran força que transmet la composició i el luxe de detalls amb què el pintor va recrear l'episodi bíblic.

Poc després, el 1934, apareixia un treball fonamental d'Agustí Duran i Sanpere que complementava allò escrit per Folch i Torres uns anys abans. En aquest, l'historiador de Cervera anunciava la troballa d'un dels documents més importants entre els que avui relacionem amb el nostre artífex, aquell en què es comprometia a fer-se càrrec del taller del difunt Bernat Martorell, signat a Barcelona a finals de 1455, amb una validesa de cinc anys a comptar des del primer de gener de 1456. Era un document similar al que la família Martorell va signar el 1453 pel pintor Miquel Nadal, que devia trencar els pactes¹¹. El contracte amb Garcia ha tingut una gran transcendència historiogràfica, ja que no només ha servit per parlar d'un abans i un després en la seva trajectòria, sinó que ha estat útil per esbrinar certs aspectes al voltant del funcionament del taller de Martorell un cop mort el cap de l'obrador¹².

Quatre anys després de l'aparició del treball de Duran i Sanpere es publicava la que, a la llarga, ha esdevingut una de les aportacions cabdals dins els estudis relacionats amb la pintura catalana baixmedieval. Es tracta del volum setè de l'obra *A History of Spanish Painting*, del professor nord-americà Ch. R. Post, publicat el 1938. Pel que fa a Pere Garcia de Benavarri, una de les seves aportacions més interessants va ser aglutinar al voltant del retaule de sant Quirze i santa Julita, originari de Sant Quirze de la Serra —avui Sant Quirze del Vallès— (Museu Diocesà de Barcelona, inv. 19), tot un conjunt d'obres que diversos autors havien situat fins a aquell moment en l'entorn de Jaume Huguet. En fer-ho, va crear la personalitat del "Mestre de Quirze", un artífex que *a posteriori* va ser identificat amb Pere Garcia de Benavarri. Post, amb tot, distingia entre aquest pintor anònim i Garcia, ja que únicament atribuïa al darrer aquelles obres que avui es consideren posteriors al sojorn barceloní. Va preferir pensar en dues personalitats, tot i que va remarcar en diverses ocasions les profundes relacions existents entre l'art d'ambdós mestres. En alguns moments, advertim fins i tot certs problemes de l'historiador per discernir entre la mà d'un mestre i de l'altre¹³.

Pel que fa al retaule de Sant Joan del Mercat, Post es va fer ressò de l'opinió de Hendy pel que fa a la pertinença original del sant Miquel custodiat a Boston al mateix conjunt que els compartiments conservats al Museu de Barcelona i la col·lecció Muntadas. Estilísticament en va destacar les concomitàncies de tots amb la taula de

11. La darrera aproximació a la figura de Miquel Nadal ha estat efectuada per COMPANYY-TOLÓ, 2005, p. 247-250.

12. DURAN, 1934, p. 233-235. Cal dir que el treball de Duran, d'extensió reduïda, va ser una primera aproximació al tema, perquè no va publicar el text complet dels documents que havia localitzat, ni tampoc l'aparell crític corresponent. No va ser fins al 1975 que l'autor va treure a la llum aquesta informació amb les referències documentals pertinents (DURAN, 1975, p. 111-114).

13. POST, 1938, p. 196-314.

Bellcaire d'Urgell, malgrat els repintats que aquesta presentava, i d'aquí que la filiació estilística restés plenament justificada. Post va anar força més enllà que Hendy i va estudiar molt de prop cadascun dels aspectes que en justificaven el vincle amb la taula signada, com la semblança dels rostres, la gestualitat dels personatges o el tractament del color i els motius daurats dels fons. Fins i tot va apuntar per primer cop la participació d'un ajudant en alguns dels compartiments. Quant a la cronologia del moble, va preferir no pronunciar-se si va ser executat abans o després del sojorn barceloní del mestre, ja que amb la informació de la qual es disposava encara no es podia traçar un perfil nítid de la seva trajectòria. Amb tot, hi detectava força similituds amb l'estil del retaule del convent dels dominics de Cervera, del qual avui es conserven alguns compartiments al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 114749) (fig. 3). Com ja hem apuntat, la procedència primigènia de l'antiga església de Sant

Joan encara no s'havia fet pública, i d'aquí que l'especialista nord-americà sempre parlés de "Benavent" com a indret d'origen del conjunt. Va apuntar, a més, que el retaule va ser un "colossal affair", ateses les grans dimensions dels compartiments que en formaven part, això és, els quatre del museu barceloní, el de Boston i el Banquet d'Herodes llavors conservat a la col·lecció Muntadas¹⁴. El Baptisme de Crist conservat a la mateixa col·lecció, en canvi, malgrat considerar-lo obra de Garcia, no l'associava al retaule lleidatà¹⁵, com tampoc l'Anunci a Zacaries, publicat anys abans per Mayer, o la Visitació de



Fig. 3: Compartiments del retaule de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer del convent dels dominics de Cervera, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.

14. POST, 1938, p. 268-275, figs. 84-85 (reproducció del Banquet d'Herodes i el Sant Miquel).

15. Per a la taula del Baptisme, vegeu POST, 1938, p. 314.

la col·lecció del comte de Las Torres Sánchez-Dalp, que possibilitava que formessin part del retaule de Montanyana¹⁶.

La dualitat de personalitats plantejada per Post no va perdurar gaires anys, ja que el 1944 J. Gudiol Ricart va proposar fusionar-les en un breu apartat dins la seva *Historia de la Pintura Gòtica en Cataluña*¹⁷. La clau per resoldre l'enigma amb el qual s'havia topat Post raïa, segons Gudiol, en el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona. Es tractava d'un conjunt en què advertia una duplicitat de mans molt evident, justificada pel fet que fos executat quan el taller de Bernat Martorell va tenir com a caps visibles successius Miquel Nadal i Pere Garcia, que el devia enllestir¹⁸. La seva proposta es reafirmava, d'altra banda, donant molta més importància als lligams existents entre la taula signada de Belcaire d'Urgell i les obres que Post havia situat sota l'autoria del Mestre de Sant Quirze. En aquesta breu contribució, Gudiol va tenir temps de filar molt més prim al voltant del catàleg d'obres que ara calia agrupar al voltant d'un mateix autor, i va atribuir a l'etapa "decadent" del mestre la taula signada de Belcaire d'Urgell i el retaule de Sant Joan del Mercat de Lleida —en aquell moment, encara de Benavent¹⁹. Tanmateix, la proposta de l'historiador català no va convèncer Post, que es va negar a veure el seu Mestre de San Quirze com una simple "early and superior phase of Pedro García"²⁰.

El mateix 1944, J. Sutrà Viñas va dedicar un treball a la col·lecció de Maties Muntadas —posteriorment cedida als museus de Barcelona (1957)—, que en aquells moments conservava dos compartiments del retaule de Sant Joan del Mercat, el del Baptisme de Crist i el Banquet d'Herodes, que Sutrà relacionava amb Pere Garcia —seguint Post— i dels quals no en va especificar la procedència²¹. A la mateixa col·lecció es conservava la magnífica Dormició, avui atribuïda a Pere Garcia (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64040), però l'esmentat autor la relacionava amb Jaume Ferrer, seguint l'atribució prèvia de Ch. R. Post²². Tanmateix, el 1955 Gudiol traspassava aquesta obra al catàleg de Pere Garcia i va aprofitar per reafirmar la seva opinió sobre les etapes productives del pintor, novament defensant que el retaule de Sant Joan del Mercat havia estat executat en el seu darrer període d'activitat. Fins a aquell moment ningú havia apuntat el veritable origen d'aquest dispers conjunt de taules que, com ja hem

16. POST, 1938, p. 302, fig. 100 (reproducció de la Visitació).

17. GUDIOL, 1944, p. 50.

18. Per al contracte signat entre els Martorell i Nadal, vegeu DURAN, 1975, p. 109-110.

19. GUDIOL, 1944, p. 50.

20. POST, 1947, p. 850.

21. SUTRÀ, 1944, p. 157. En la monografia sobre la col·lecció publicada el 1931, ambdós compartiments es cataloguen com anònims (ANÒNIM, 1931, p. 30 i 36, cat. 5 i 306).

22. POST, 1938, p. 532-535; SUTRÀ, 1944, p. 152.

vist, es feien procedents de Benavent. Gudiol, en l'estudi citat, va ser el primer que va esmentar que l'origen primigeni raïa en la desapareguda parròquia lleidatana de Sant Joan, amb la qual cosa quedava definitivament establerta la procedència real, que ha estat assumida per tots aquells que s'hi han referit amb posterioritat²³.

A partir del compartiment amb la representació de sant Miquel conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, el 1970 J. Berg Sobré va efectuar una nova aproximació al retaule, centrant-se especialment en la possible ubicació d'aquesta taula dins el conjunt original²⁴. Deu anys després el compartiment amb el Baptisme de Crist participava a l'exposició *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, celebrada a Saragossa. Se'n va editar el catàleg corresponent i, com a novetat, es va fer referència per primer cop a documentació inèdita localitzada per J. Cabezudo Astrain que provava l'activitat de Garcia a Barbastre entre 1481 i 1496²⁵. A la llarga aquests documents van generar una sèrie d'equívocs que amb data recent s'han resolt satisfactòriament, i aquesta activitat es pot acotar entre 1482 i 1485²⁶.

La procedència ponentina d'una sèrie d'obres atribuïdes a Garcia havia motivat que la historiografia establís d'antuvi una "etapa lleidatana" en la seva trajectòria, però mancava localitzar documentació que ho corroborés definitivament. Això es va produir l'any 1985, quan F. Fité va exhumar un document del 19 d'agost de 1473 en què el de Benavarri apareixia signant com a testimoni, juntament amb el fuster Simó Meià, en un instrument relacionat amb el convent de predicadors de Lleida, el qual segurament indicava que estaven executant algun encàrrec, tal vegada un retaule²⁷. La data del document s'adiu molt bé amb la possible cronologia del retaule de Sant Joan del Mercat, que palesa l'estil de la darrera etapa productiva del pintor. Per tant, és molt possible que l'estada de Garcia a Lleida per treballar al convent de Sant Domènec fos més o menys simultània, a l'encàrrec que va rebre de la parròquia lleidatana.

El 1986 es publicava la que ha esdevingut una de les aportacions més rellevants sobre la història de la pintura gòtica a Catalunya, la celebrada *Pintura Gòtica Catalana*, de J. Gudiol Ricart i S. Alcolea Blanch. Pel que fa al nostre artista, la seva figura s'analitza en dos apartats geogràficament diferenciats. Un que gira al voltant de Barcelona i els continuadors del taller de Bernat Martorell, en què esdevé protagonista juntament amb Miquel Nadal i Bernat Martorell II, i un altre en què apareix com a artífex plenament autònom dins el context de "Lleida-Barbastre", al costat de Pere Espallargues i

23. GUDIOL, 1955, p. 281-282.

24. SOBÉ, 1970, p. 25-32.

25. LACARRA, 1980, p. 128-129.

26. VELASCO, 2002-2003, p. 75-89.

27. FITÉ, 1985, p. 97-101.

el Mestre de Vielha, considerats des de fa temps els seus deixebles. La gran aportació d'aquesta obra és presentar per primer cop reunides totes les notícies documentals conegudes del mestre, incloent-hi les més primerenques relacionades amb la seva etapa de formació a Saragossa, a més d'un catàleg raonat d'obres que ampliava i reformulava el publicat per Gudiol el 1971²⁸. Gudiol i Alcolea van aprofitar l'oportunitat per efectuar una nova anàlisi de l'estil del pintor que, de retruc, els servís per acabar de perfilar les diferents etapes que els documents delimitaven en la seva producció. Tanmateix, les conclusions a què van arribar no van ser gaire diferents a les suggerides als estudis previs del mateix Gudiol. Així, l'etapa barcelonina dels anys cinquanta es va considerar un moment en què el pintor es mostra com un hàbil dibuixant i fidel seguidor de Jaume Huguet, i arriba gairebé a igualar en alguns moments la perícia del darrer. Amb tot, Gudiol i Alcolea manifesten que els seus treballs lleidatans (Bellcaire d'Urgell, Cervera, i Sant Joan de Lleida) mostren com a denominador comú un cansament que es manifesta "a través d'un convencionalisme més acusat i d'una més gran utilització del dibuix, en detriment dels valors pictòrics", cosa que no li impedeix assolir fites d'una certa qualitat, com a Cervera.

Entre les propostes més interessants d'ambdós investigadors, destaca aquella en què posen de manifest que en determinades obres del darrer període d'activitat de Garcia comenci a fer-se palesa la intervenció de col·laboradors, en concret el Mestre de Vielha i Pere Espallargues. Post ja ho va destacar quan es referia al retaule de Sant Joan de Lleida, en què hi va detectar una important presència d'ajudants²⁹. Gudiol i Alcolea van prendre el seu testimoni i van reafirmar-ho, tot indicant que la mà del Mestre de Vielha apareixia a l'escena del Baptisme de Crist, una afirmació de la qual s'han fet ressò altres investigadors que s'hi han referit amb posterioritat³⁰. Amb tot, i en la nostra opinió, l'anàlisi estilística no permet localitzar ni la mà del darrer ni la d'Espallargues en el retaule lleidatà, tot i que és evident que es tracta d'un conjunt en què el taller del pintor va tenir un protagonisme rellevant.

Encara en relació amb aquests treballs lleidatans de l'artista dels anys setanta, cal esmentar un treball d'Isidre Puig que recupera i segueix una proposta prèvia de Ch. R. Post, en què es defensava que la Dormició de Pere Garcia conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en origen, formés part del mateix retaule que dues taules conservades al Cleveland Museum of Art, amb l'Anunciació i la Nativitat (inv. 1953.660.1)³¹. El professor nord-americà atribuïa les tres taules a una sola mà, i d'aquí

28. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 129-132, cat. 399-401 (sojorn al taller barceloní de Bernat Martorell) i p. 186-189, cat. 536-559. Per al primer catàleg raonat d'obres publicat per J. Gudiol Ricart, vegeu GUDIOL, 1971, p. 54-56 i 80-82, cat. 201-238.

29. POST, 1938, p. 269-275.

30. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 187 i 189.

31. POST, 1938, p. 536-539; PUIG, 2000, p. 263-272.

la seva proposta. Les dues de Cleveland s'han relacionat en els darrers anys amb Jaume Ferrer II³², i d'aquí que la historiografia recent no contemplés el parer de Post en



les darreres aproximacions efectuades sobre Pere Garcia. Tot i això, Puig va recuperar la teoria del professor de Harvard i, a través de les innegables similituds existents entre la Dormició i l'escena homònima que Jaume Ferrer II va incloure al retaule d'Alcover (Tarragona) (Museu Diocesà de Tarragona, inv. 2969)³³, va proposar que, efectivament, les tres taules tinguessin un origen comú i que fossin el resultat d'una aliança professional establerta entre Garcia i els hereus de Ferrer. Segons aquesta proposta, ens trobaríem davant un retaule iniciat per Ferrer, a qui es documenta per darrer cop el 1461, i enllestit per Garcia.

Sigui o no factible la procedència comuna de les taules de Cleveland i la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya, del que no hi ha dubte és que la Dormició d'Alcover i la de Garcia són composicions germanes que esdevenen un pont entre la producció de tots dos artistes. En la nostra opinió, la hipotètica relació professional que va existir entre ells podria, a més, esdevenir un argument per justificar la introducció de Pere Garcia dins el mercat pictòric lleidatà, que es trobava orfe d'un mestre de qualitat després del traspàs de l'autor del retaule de la Paeria. L'arribada de Garcia a Lleida es va poder produir, segons Puig, cap a finals de la dècada dels seixanta o inicis dels setanta del segle XV³⁴, és

Fig. 4: Sant Miquel i fragment del miracle del Mont Gàrgano procedent de l'església de l'Ametlla de Segarra, avui al Museu Episcopal de Vic. © Museu Episcopal de Vic.

32. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 152, cat. 450, figs. 753-754.

33. Vegeu una reproducció a PUIG, 2005, p. 239, fig. 82.

34. PUIG, 2000, p. 270.

a dir, poc abans que executés el retaule de Sant Joan del Mercat. En qualsevol cas, i independentment si es va signar o no el contracte entre Garcia i els hereus de Ferrer, els calcs compositius i la configuració anàloga de determinats personatges que s'adverteix entre les dues dormicions demostren que les vinculacions entre ambdós obradors van existir, i que aquest vincle professional va poder servir a Garcia per contractar, poc després, el retaule de Sant Joan de Lleida. Ho reforcen, d'altra banda, els evidents lligams que existeixen entre dues obres de Garcia i Ferrer de cronologia anterior, el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (Museu Episcopal de Vic) (fig. 4), pertanyent a un retaule executat per Garcia cap a 1456, i la taula homònima del retaule de la Paeria de Ferrer, que s'acostuma a datar entre 1445-1455³⁵.

Un cop va enllestir els encàrrecs lleidatans dels anys setanta, Garcia segurament devia continuar satisfent comandes per a parròquies de la Franja i l'àrea de Barbastro, això sí, mantenint com a centre d'operacions el seu taller de Benavarri. Després d'aparèixer a Lleida el 1473, no el tornem a trobar documentat fins al 1482, ara ja en relació amb un encàrrec que cal considerar un dels més importants dels darrers anys de la seva vida: el retaule major de l'església del convent dels franciscans de Barbastro. Es tracta d'un conjunt que vam estudiar fa uns anys, sobretot des del punt de vista documental, ja que no hem conservat ni un sol compartiment³⁶. El desenvolupament material de l'obra ha deixat un interessant rastre documental que ens va permetre allargar la trajectòria laboral de l'artista fins al 1485 —fins a aquell moment la notícia més tardana sobre l'activitat de Garcia era de 1483. A més, una lectura equívoca de la documentació havia perpetuat una sèrie de confusions que, amb la completa revisió dels instruments notariais conservats a l'Arxiu Municipal de Barbastro, es van poder corregir. De retruc, la datació definitiva dels darrers treballs de Garcia a Barbastro va servir per situar, igualment, les obres que el pintor havia executat immediatament abans a Lleida, entre aquestes, el retaule de Sant Joan, que es devien realitzar entre 1473 —quan se'l documenta treballant a Lleida— i 1482.

Sovint s'ha parlat d'una "etapa lleidatana" en la trajectòria laboral de Pere Garcia. Així s'ha defensat en alguns treballs de publicació recent, en què es comenta que els retaules efectuats per a parròquies de l'actual demarcació de Lleida corresponen a un període en què va alternar la seva residència entre Benavarri i la capital ponentina³⁷.

35. Els lligams entre ambdues obres van ser detectats per RUIZ, 2005, p. 303.

36. VELASCO, 2002-2003, p. 75-89. En aquest estudi vam determinar que Garcia apareix documentat per primer cop a Barbastro el 1483, tot i que tradicionalment s'havia comentat que allà ja hi apareixia el 1481. Amb tot, un document localitzat *a posteriori* de la publicació esmentada demostra que ja es trobava a la capital del Somontano el 1482. Es tracta d'un instrument notarial en què el pintor actuava com a testimoni en una "paz final et tregua" subscripta entre Joan Just, el fuster que treballava amb Garcia en l'obra del retaule dels franciscans, i Eiximeno Dueso, fuster de Barbastro (VELASCO, 2006, p. 25, n. 17). El document es publicarà en el marc de la nostra tesi doctoral, que gira al voltant de la figura de Pere Garcia de Benavarri.

37. Per exemple, a LACARRA, 2003, p. 334-336; LACARRA, 2005, p. 251-255.

A la vista dels treballs que ens han pervingut i la seva cronologia, l'asseveració no és del tot precisa. Primerament perquè no tenim constància que residís a Lleida mentre executava, per exemple, el retaule de l'església de Sant Joan. I, en segona instància, perquè el total de les obres lleidatanes no suposen una seqüència de tipus continu en la seva producció, ja que els retaules de Bellcaire d'Urgell, Cervera i l'Ametlla de Segarra van ser executats bastant abans d'aparèixer documentat a la ciutat el 1473, això és, cap a 1450-1455³⁸. Per tot plegat, i en relació amb aquestes obres, considerem més oportú parlar d'encàrrecs satisfets a Ponent en diferents moments de la seva trajectòria que no pas d'una "etapa lleidatana" pròpiament dita.

Des del punt de vista de l'estil, és molt evident que les obres lleidatanes de Garcia mostren dues maneres de fer força allunyades, o el que és el mateix, amb dos moments diferenciats del seu periple professional. D'una banda, trobem la taula signada de Bellcaire d'Urgell, el retaule del convent dels dominics de Cervera i el carrer lateral de l'Ametlla de Segarra³⁹. Van ser executats en la dècada dels cinquanta i mostren una relació molt directa amb els retaules que l'artista va pintar en terres barcelonines de forma immediata, com el de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona i el de Sant Quirze del Vallès (Museu Diocesà de Barcelona), que són dels volts de 1456-1460 (fig. 5). Es tracta de realitzacions en què no es detecta la presència del taller —tret de la col·laboració de Juan de la Abadía en el primer d'aquests, apuntada fa temps per la historiografia— i on l'estil del mestre és proper al que palesen les obres efectuades a Saragossa pels volts de 1445-1450, entre les quals destaca el retaule de Villarroja del Campo. Les obres saragossanes les hem associat al període iniciàtic del mestre, que les devia executar just després d'independitzar-se de qui va ser el seu mestre, el pintor Blasco de Grañén⁴⁰.

Per contra, el retaule de Sant Joan de Lleida s'insereix en un context cronològic i productiu diferent, que cal situar uns vint anys després de l'estada a Barcelona. Allà hi havia feinejat amb èxit al capdavant d'un dels tallers més importants de la ciutat, el de Bernat Martorell. Va retornar a Benavarri cap a 1460, des d'on va treballar per a esglésies de la vila de Barbastre fins al 1469, segons atesta la documentació⁴¹. Els èxits

38. Per a la cronologia de la taula signada de Bellcaire, que situem pels volts de 1450, vegeu VELASCO, 2006, p. 404-406. Quant al retaule de Cervera, va ser executat cap a 1455-1456 (LLOBET, 2003, p. 109-113; VELASCO, 2007, p. 34-40). Pels volts dels mateixos anys devia efectuar el retaule de l'Ametlla de Segarra, del qual solament conservem un carrer lateral al Museu Episcopal de Vic (VELASCO, 2007, p. 54-59), i la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15933; GUDIOL-ALCOLEA, p. 188, cat. 542, fig. 924), que tradicionalment s'ha considerat procedent d'Encamp (Andorra), un origen que segurament podria posar-se en dubte.

39. La unitat estilística d'aquestes tres obres ha estat defensada recentment a RUIZ, 2005, p. 302-303.

40. Per a les obres del període primerenc de Garcia, que situem sobre la base de documents entre 1445 i 1450, vegeu VELASCO, 2005-2006, p. 81-103.

41. MAIRAL, 1987, p. 533-551.



Fig. 5: Retaule dels sants Quirze i Julita procedent de Sant Quirze del Vallès, avui al Museu Diocesà de Barcelona. Foto: © Museu Diocesà de Barcelona-Arquebisbat de Barcelona.

d'un taller ben consolidat segurament el van portar a rebre, ja als anys setanta, un parell de comandes destinades a l'altar major de la parròquia més important de Lleida, la de Sant Joan, i a l'església del convent de predicadors. El primer d'aquests encàrrecs el coneixem més o menys bé, ja que es tracta del conjunt que estudiem en aquest llibre, però el segon, no. En qualsevol cas, l'estil del retaule de Sant Joan de Lleida permet efectuar interessants interpretacions al voltant del funcionament de l'obrador del

pintor en aquells anys, ja que l'estil de les obres saragossanes i barcelonines sembla que ha evolucionat. Els estilemes del pintor es detecten sense problemes al retaule lleidatà, però mostra un apressament i una simplificació pròpies d'un taller nodrit dels col·laboradors necessaris per satisfer amb èxit un elevat nombre de comandes.

Totes aquestes qüestions les vam plantejar en ocupar-nos de l'obra del Mestre de Vielha, un dels deixebles de Pere Garcia de Benavarri, de qui s'havia dit que la seva intervenció s'identificava clarament a les taules del retaule lleidatà⁴². L'estudi de l'estil del primer ens va permetre determinar que no va ser així, ni tampoc en el cas d'Espallargues. En canvi, vam demostrar que la intervenció d'ambdós sí que s'aprecia al retaule de Montanyana, que segurament va ser executat durant els mateixos anys⁴³. I ho continuem pensant malgrat el que va proposar *a posteriori* G. Macías, que, segons la nostra opinió, no va aportar arguments convincents al voltant de la intervenció d'ambdós deixebles al retaule lleidatà. A més, pel que fa a Espallargues, va proposar que fos el responsable de l'execució de la major part del retaule de Montanyana —posant en dubte, fins i tot, la intervenció de Garcia⁴⁴. Una opinió que no compartim per la gran llunyania existent amb el grup d'obres encapçalades pel retaule d'Enviny (Hispanic Society of America, Nova York, EUA), obra autògrafa d'Espallargues. Igualment, cal lamentar que en l'estudi en qüestió Macías minimitzi sistemàticament les nostres aportacions sobre la qüestió —i sobre altres temes que tenen implicacions paral·leles—, ja que en l'aparell crític deixa de citar les novetats que vam oferir en la nostra monografia sobre el Mestre de Vielha, una publicació que demostra que co-neix, atès que la cita en una ocasió⁴⁵. En qualsevol cas, el seu estudi perd valor per no

42. Post va ser el primer que va parlar d'aquesta presència d'ajudants en situar la mà d'un d'ells als compartiments nar-ratius, mentre que per les afinitats amb la peça signada de Belcaire d'Urgell, taules com la de Sant Miquel (Isabe-lla Stewart Gardner Museum) o la de Sant Jeroni (Museu Nacional d'Art de Catalunya) les va considerar de la mà del mestre (POST, 1938, p. 274). Vegeu també GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, que ja personalitzen aquesta col-laboració en les figures de Pere Espallargues i el Mestre de Vielha. L'opinió és compartida per diversos investigadors (per exemple, ALCOBÀ, 1997, p. 209; ALCOY, 1998, p. 304-306, entre altres), tot i que mai s'ha arribat a concretar en quines parts apareixen els estilemes d'aquests dos pintors.

43. VELASCO, 2006, p. 32-33 i 69-79; VELASCO, 2006, p. 408. Simultàniament es publicava un estudi de Joan Molina en què afirmava que Espallargues va ser "responsable d'una bona part de les taules que han arribat fins als nostres dies" del retaule (MOLINA, 2006, p. 132), opinió que no compartim sobre la base de les evidències estilístiques.

44. MACÍAS, 2007, p. 286-296.

45. Ens sorprenen, per exemple, asseveracions com: "[...] entre la obra atribuida a Espallargues, a García y al anónimo Maestro de Vielha, sigue reinando la confusión" (MACÍAS, 2007, p. 286). Malgrat que fa de mal dir, perquè es tracta d'una aportació pròpia, la monografia que vam dedicar al Mestre de Vielha va suposar una aproximació completa al pintor en què vam caracteritzar el seu estil i vam articular un nou catàleg raonat d'obres. Dins d'aquest catàleg, a més, vam incloure alguns treballs fins a aquell moment atribuïts a Garcia i Espallargues. A banda, vam reconfigurar els ca-tàlegs d'aquests dos darrers artistes, ja que vam separar del treballs atribuïts a Espallargues tot un seguit d'obres que en realitat calia adscriure al taller de Garcia (VELASCO, 2006, p. 34; ho hem reafirmat a VELASCO, 2011, p. 115-117).

haver emprat i citat adequadament una bibliografia prèvia que arribava a conclusions similars, per exemple, en el cas del retaule de Montanyana.

Aquestes dues grans realitzacions de Lleida i Montanyana són valuoses per dirimir qüestions diverses al voltant dels darrers deu anys d'activitat de Pere Garcia, això és, entre 1475 i 1485. Dins aquesta cronologia poden situar-se tot un seguit de treballs que, a la vista de l'estil, presenten una gran unitat i demostren que van ser executats en les mateixes circumstàncies. La distància d'aquestes realitzacions amb els treballs primerencs de Garcia és gran, i resta justificada per la presència de col·laboradors al seu taller que l'ajudaven a satisfer amb diligència la gran quantitat de comandes arribades al seu obrador de Benavarri, algunes de molt rellevants, com els dos retaules esmentats, o el major de l'església del monestir dels franciscans de Barbastre. La clara diferenciació estilística entre les obres primerenques del mestre i les de l'última etapa de la seva trajectòria ens va portar a establir un vincle d'unió entre les darreres i un conjunt de treballs inclosos per Gudiol i Alcolea al catàleg de Pere Espallargues, i que calia redefinir des del punt de vista atributiu. Es tractava d'obres que tenien ben poca cosa a veure amb el grup de treballs encapçalats pel retaule d'Enviny i que, de retop, mostraven una comunió d'estilemes absoluta amb les produccions finals del taller de Garcia. En definitiva, això va suposar l'extirpació del catàleg d'Espallargues d'un bon grapat d'obres que vam traspassar al taller de Pere Garcia⁴⁶. En la nostra opinió, el traspàs i el nou grup de treballs que adscriuim a Garcia i el seu taller és coherent des del punt de vista estilístic, ja que reforça el protagonisme que els ajudants van tenir en l'etapa final de la producció del mestre⁴⁷.

Per cloure aquest recorregut a través de la historiografia del retaule de Sant Joan de Lleida, voldríem fer al·lusió a un parell de treballs recents que han aportat informacions interessants sobre sengles compartiments del conjunt. El primer d'aquests estudis és el signat per Núria Prat i Grau, que correspon a l'àmbit de la conservació-restauració. Es tracta d'una síntesi sobre la intervenció efectuada l'any 2002 en una de les taules, concretament la del sant Jeroni, conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Les aportacions d'aquest treball són del màxim interès, ja que es tracta del primer estudi en què s'analitzen a fons els materials que emprava el pintor i el seu mètode de treball⁴⁸. Finalment, volem fer esment d'un estudi de qui signa aquestes ratlles que va suposar l'adscripció d'una nova taula al conjunt de compartiments coneguts del retaule, un sant Joan Evangelista que es trobava el 1979 a la Galerie Jean

46. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 191-194. En concret, són les catalogades amb els números 588-589, 592-596, 600-603, 605, 607-610 i 612-614.

47. VELASCO, 2006, p. 33-34. La proposta ha estat acceptada per COMPANYY-PUIG, 2006, p. 180.

48. PRAT, 2003, p. 99-107.

Larcade de París, i que fins fa poc s'havia atribuït a Pere Espallargues⁴⁹. Ens trobem davant d'una de les obres implicades en el traspàs de treballs del catàleg d'Espallargues a Garcia i que, a banda de l'estil, mostra unes mesures (185 x 125 cm) plenament identificables amb les que presenten la resta de compartiments del retaule lleidatà. Com tindrem ocasió d'analitzar, existeixen altres elements que permeten defensar aquesta vinculació.

49. Van ser Gudiol i Alcolea els qui la van publicar per primer cop, i la van atribuir a Espallargues (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 193, cat. 608). Per a la nostra proposta, vegeu VELASCO, 2005-2006, p. 88. Vegeu també VELASCO, 2008, p. 567, amb una reproducció del compartiment a la p. 564.

2. Pere Garcia a la llum dels documents

El primer cop que Pere Garcia apareix esmentat a la documentació és el 9 de novembre de 1445, quan, juntament amb el pintor Cristóbal Pi, ambdós habitants de Saragossa, apareixen signant com a testimonis en una carta pública de procuració atorgada al pintor Blasco de Grañén pel pagament del “treudo” anual d’unes cases a la parròquia de Santa Cruz de Saragossa⁵⁰. Pocs dies després, el 22 de novembre, Garcia consta novament com a habitant de Saragossa en la signatura del contracte d’aprenentatge de Petrico Fernández amb Blasco de Grañén (doc. 1422-1459), document en què igualment apareix signant com a testimoni⁵¹. És significatiu que en ambdós instruments Garcia aparegui mencionat com a “habitant” de Saragossa, de la qual cosa deduïm que feia un cert temps que hi residia.

D'altra banda, s'ha volgut veure en ell a “Pedro el pintor de Zaragoza” que el 1446 va rebre l'encàrrec de realitzar un retaule per a l'església d'Adahuesca (Osca), localitat propera a Barbastre⁵². Com ja vam manifestar en el seu moment⁵³, la notícia no pot associar-se directament amb el nostre pintor, atès que podria fer al·lusió a qualsevol dels mestres actius de Saragossa en aquell moment. Tanmateix, s'ha esgrimit que la posterior activitat de Garcia a Barbastre sí que podria justificar que es tractés d'ell⁵⁴. El grup de referències més antigues relatives al sojorn saragossà de l'artista el tanquen una del 2 de maig 1447, en què novament apareix com a habitant de Saragossa testificant a favor del pintor Blasco de Grañén⁵⁵, i una segona del 2 de setembre de 1449 en què va signar la capitulació d'un retaule per a la vila de Villar (Saragossa)⁵⁶, document que representa el primer cop en què Garcia consta contractant en un retaule de forma autònoma. El contracte es va tancar per un total de 550 sous, i la promotora de l'obra va ser una tal Inés. S'especificava que el conjunt havia d'estar enllestit el Nadal d'aquell mateix any, fet que demostra que es tractava d'un encàrrec poc important, pel seu baix cost i pel poc temps previst per a la seva execució. L'obra s'havia de dedicar a sant Miquel arcàngel, que havia d'anar flanquejat, a banda i banda, per sant Andreu

50. El primer esment del document, a LACARRA, 1993, p. 182-183. S'ha publicat íntegrament a LACARRA, 2004, p. 230, doc. 40.

51. SERRANO, 1917, p. 448.

52. Va publicar el document BALAGUER, 1954, p. 80 i 86, doc. II, que va insinuar que podria tractar-se de diversos pintors actius a Saragossa en aquell moment, entre els quals no esmenta Pere Garcia de Benavarri.

53. VELASCO, 2002-2003, p. 76. Ho havia apuntat prèviament PADRÓS, 1999, p. 142.

54. LACARRA, 2003, p. 334-336.

55. Esmenta la notícia LACARRA, 1988, p. 30-31. Es publica el document a LACARRA, 2004, p. 233, doc. 46.

56. LACARRA, 1986, p. 162-164; LACARRA, 2005, p. 251.

i sant Nicolau de Bari, mentre que al remat s'havia de representar el Calvari. Suposem que el conjunt es va executar al taller saragossà del pintor, perquè al document s'especifica que, un cop finit, Garcia havia de col·locar-lo al seu lloc de destí, ajudat per un fuster. La promotora, per la seva part, es comprometia a facilitar-los cavalcades per al desplaçament.

Garcia devia abandonar Saragossa cap a 1450 per traslladar-se de nou a la seva vila nadiua⁵⁷. És molt possible que en aquell moment ja tingués interessos a Barcelona, ja que el 14 de febrer de 1452, quan consta com a habitant de Benavarri, confessava un deute de vuit lliures i cinc sous amb Joan Ballester, cortiner de Barcelona, per la compra que el darrer havia fet en nom de Garcia d'un "rast paternostorum" de corall. A l'ensem, Garcia nomenava Ballester procurador seu a la capital catalana per percebre certes quantitats⁵⁸. Es tracta de la primera referència documental que vincula el nostre artista amb Catalunya, i en concret amb l'ambient barceloní. Tampoc pot descartar-se que en aquelles dates ja hagués establert un contacte previ amb la vídua i el fill del pintor Bernat Martorell, amb els quals el 12 de novembre de 1455 va signar una capitulació en què es comprometia a finalitzar les obres que romanien inacabades al taller familiar, així com satisfer aquells encàrrecs que poguessin sorgir durant el temps que restés vigent el contracte que signaven, és a dir, entre gener de 1456 i els cinc anys següents. A la vegada, Garcia sol·licitava poder finalitzar pel seu compte algunes obres que en aquell moment tenia iniciades fora de Barcelona⁵⁹. No cal insistir que la signatura d'aquest document va suposar la implicació del pintor en la vida artística barcelonina, atès que es feia càrrec d'un dels tallers amb més prestigi de la ciutat i, per extensió, de tot Catalunya. El contracte n'invalidava un d'anterior subscrit l'abril de 1453 entre els hereus de Martorell i el pintor Miquel Nadal⁶⁰. Tanmateix, no van trigar a aparèixer problemes entre els darrers, atès que el mateix mes d'abril van dictar sentència els àrbitres nomenats uns dies abans coincidint amb la signatura del conveni —entre ells el pintor Jaume Vergós—, per resoldre disputes com les que ara es

57. Sobre aquesta qüestió, vegeu VELASCO, 2006, p. 404-406.

58. DURAN, 1975, p. 111, doc. 69. Publiquem el text íntegre d'aquest document a VELASCO, 2002-2003, doc. I. Quant a Joan Ballester, sabem que el 1459 va executar, juntament amb el pintor valencià Francesc Vergers, uns cartons que havien de servir de model a un conjunt de tapisos i bancals destinat a la sala major del palau de la Diputació del General de Barcelona (esmenta el document RUIZ, 2005, p. 225). És difícil saber per a què necessitava Garcia els paternosters adquirits, però és possible que es tractés d'una pràctica habitual entre pintors i artistes en general, o una activitat paral·lela per obtenir ingressos, ja que el 1415 trobem que el pintor mallorquí Joan Filell va vendre uns restes de paternosters (LLOMPART, 1980, p. 103, doc. 103).

59. DURAN, 1934, p. 233-235. El text complet del document es va publicar a DURAN, 1975, p. 111, n. 27 i p. 129, doc. 89. Segons Duran i Sanpere, la confirmació dels acords, juntament amb els testimonis, es va signar el 4 de novembre [sic] de 1455 (DURAN, 1975, p. 113, n. 27).

60. MADURELL, 1946, p. 57. Cfr. DURAN, 1975, p. 126, doc. 72.

plantejaven⁶¹, i que van acabar motivant el trencament de la societat el 1456, el mateix any que Garcia signava el seu compromís⁶².

No tornem a documentar Pere Garcia fins al 10 de setembre de 1460, ara ja a Benavarri, moment en què va actuar com a testimoni en una sentència arbitral⁶³. La notícia demostra que els pactes amb els Martorell es van trencar abans del previst, i això obliga a pensar que potser hi va haver algun problema similar al que va succeir amb Miquel Nadal. A partir d'aquella data, i fins al 1468, conservem diverses referències que ens presenten Garcia residint a Benavarri. El 2 d'abril de 1463 apareix documentat com a fiador en una comanda entre Jaime de la Era, Belenguer Pallás i Montserrat de Aviñoz, per un valor de 1.370 sous. Al document, el pintor presenta com a obligació unes cases que posseïa a la vila. El mateix dia Jaime de la Era i Belenguer Pallás s'obligaven mitjançant carta de comanda per la quantitat abans esmentada davant Garcia⁶⁴.

L'endemà, el pintor signava un albarà en què reconeixia haver rebut de Juan de Bellera i Pedro de Aguesca, majordoms de la confraria de Sant Bernardí de Barbastre, una quantitat que se li devia "senaladament con hun contracto de capitoles e condiciones feyto por don Domingo d'Aviego notario", la qual cosa segurament ens parla de l'encàrrec d'un retaule per part d'aquesta corporació religiosa, del qual no n'ha restat cap altre esment documental⁶⁵. No el tornem a documentar fins cinc anys després, de nou en relació amb Barbastre. Així, el 19 de febrer de 1468 signava una capitulació amb Fernando Ram i Pedro de Abella, en representació de la confraria de Sant Victorià, per l'execució d'un retaule dedicat al sant i destinat a l'església de Sant Salvador de Barbastre. Al contracte se li demana que "[...] sia tengut lo dit Pere quel faga lo retaule en la ciutat ho a dos hotres lugas serqua de la ciutat emperho si tals hobras li salial en la ciutat que la fasa aquí en ciutat de Barbastro". Igualment, el document estipula que havia de prendre com a model el de Sant Bernardí de l'església de Sant Francesc, un conjunt que molt probablement cal associar al document que el pintor havia signat uns anys abans amb els majordoms de la confraria de Sant Bernardí⁶⁶.

El darrer document conegut d'aquests anys en què Garcia apareix establert a Benavarri i en què treballa per a parròquies de Barbastre, és del 7 d'agost de 1469. Es tracta d'una nova capitulació relacionada amb l'encàrrec anterior, el retaule de Sant Victorià de la parròquia de Sant Salvador, fet que demostra que la materialització de l'encàrrec

61. DURAN, 1975, p. 126, doc. 73.

62. DURAN, 1975, p. 130, doc. 97.

63. MAIRAL, 1987, p. 537.

64. MAIRAL, 1987, p. 537, docs. VI-VII.

65. MAIRAL, 1987, p. 537, doc. VIII.

66. MAIRAL, 1987, p. 537-538, doc. IX.

no va ser immediata a la signatura del primer contracte⁶⁷. El document estipula que el conjunt anava destinat a la capella que el sant tenia dedicada a l'església, i que es tractava del retaule “[...] avia fet per an Gabriel de Sant Angel aquell per aquell e si creixer se pot que se cresqua [...]”, un personatge que, estranyament, no apareix esmentat com a promotor o persona implicada en la primera capitulació.

Del 19 d'agost de 1473 és el document en què Pere Garcia apareix treballant a Lleida ciutat⁶⁸, un instrument al qual ja hem fet al·lusió anteriorment. Haurem d'esperar fins al 1482 per tornar a trobar-lo esmentat, en aquest cas de nou a Barbastre, on va signar com a testimoni en una “paz final et tregua” subscrita entre els fusters Joan Just i Eiximeno Dueso⁶⁹. Just, habitant de Saragossa, era el fuster que des de l'any anterior apareix documentat executant la fusteria del retaule major de l'església dels franciscans de Barbastre⁷⁰, un conjunt que, com ja hem apuntat, acabaria pintant Pere Garcia. Per tant, l'aparició del pintor a Barbastre el 1482 segurament demostra que la feina del de Benavarri ja s'havia iniciat. En aquest sentit, el primer document que parla pròpiament de l'activitat de Garcia en aquesta obra és del 26 de juliol de 1483, quan reconeix haver rebut 1.000 sous de mans d'Alfonso de Bielsa, segurament frare del convent, a qui s'esmenta com a “manobrero”, és a dir, el responsable del seguiment de l'obra⁷¹.

A partir d'aquell moment tenim un seguit de referències documentals que demostren fins a quin punt el retaule dels franciscans de Barbastre va ser una obra singular. Ho remarcuem perquè, a diferència del que és habitual, el pintor no va signar un únic contracte amb el promotor del retaule, sinó que en va firmar diversos amb els representants del monestir al qual anava destinat, amb diferents confraries de Barbastre, amb algun particular i, també, amb el consell de la vila. Es tractava d'una obra destinada a l'altar major d'una de les parròquies més importants de la localitat, i pels detalls que s'ofereixen als documents, deduïm que era un encàrrec ambiciós i, per extensió, costós. D'aquí que diversos agents mancomunessin esforços i es repartissin el cost de l'empresa, però el que no deixa de sorprendre —per inhabitual— és que cadascun dels promotors, per separat, anessin capitulant amb el pintor les taules de les quals havien d'assumir el cost. Segons els càlculs que hem extret de la documentació coneguda fins avui dia, i tenint en compte que es van contractar més taules de les que avui coneixem pels documents, el cost ascendeix a 6.151 sous, més els 300 que es van

67. MAIRAL, 1987, p. 537-538, doc. X.

68. FITÉ, 1985, p. 97-101.

69. VELASCO, 2006, p. 25, n. 17. El document es publicarà en el marc de la nostra tesi doctoral.

70. VELASCO, 2002-2003, p. 80, doc. III.

71. VELASCO, 2002-2003, doc. VI.

pagar al fuster Joan Just per la primera tanda de la seva feina⁷². Si tenim present que normalment els artesans acostumaven a cobrar en tres tandes —una en formalitzar el contracte, la segona a l'equador de la feina i la tercera en finalitzar la tasca encomanada—, és molt possible que el treball de Just tingués un cost total de 900 sous, amb la qual cosa els dispendis dels quals actualment tenim constància arriben fins als 7.051 sous⁷³.

Pel que fa a aquest conjunt de pagaments fraccionats entre diferents promotors, tenim que, a banda d'aquell primer rebut expedit per Alfonso de Bielsa, el 31 d'agost del mateix any la confraria de Sant Francesc va atorgar poders al majordom Fernando Díez per encarregar a Garcia la realització d'un dels compartiments del retaule, pel qual se li pagarien 300 sous, a banda dels 200 que la confraria ja li havia satisfet⁷⁴. Aquest encàrrec, com veurem, s'acabaria de formalitzar el 19 de setembre. El 14 de setembre Alfonso de Bielsa va satisfer una nova quantitat al pintor, 1.500 sous, que havia estat pactada per l'obra⁷⁵. El projecte devia avançar a bon ritme, ja que quatre dies després se signa una capitulació entre Pere Garcia i els procuradors de la confraria dels Sabaters de la Verge Maria d'Agost, per la realització de la taula amb la Visitació, per un preu de 400 sous. Al document consten com a testimonis els pintors Pau Reg i Franci Baget, residents temporalment a Barbastre, a casa de Garcia⁷⁶. El mateix dia, el 18 de setembre, se signava una segona capitulació, aquesta amb el ja esmentat Alfonso de Bielsa, corresponent a la taula que havia de representar sant Bonaventura “con el cruxifijo y el arbol de vida”, per un preu de 350 sous⁷⁷.

L'endemà es capitulaven dues taules més. Una era aquella que havia de costejar la confraria de Sant Francesc, que dies abans havia atorgat poders a Fernando Díez per contractar-la. Ara es formalitzava l'encàrrec amb el pintor que, segons s'havia estipulat en aquell primer document, rebria 300 sous, i se li demanava que la dedicqués al sant patró del convent. Era, segurament, la taula principal del retaule⁷⁸. El segon compartiment que es va capitular el 19 de setembre va ser el de la Concepció de Maria —l'Abraçada Davant la Porta Daurada—, que anava a càrrec de la confraria de

72. Sobre aquest pagament al fuster, vegeu VELASCO, 2002-2003, doc. III.

73. Amb aquest càlcul de xifres corregim l'errada que vam cometre en publicar el conjunt de documents relacionats amb el retaule, en què vam afirmar que la quantitat gastada era de 4.250 sous. En aquell moment ja vam dir que la xifra era una de les més elevades pagades en terres aragoneses per l'execució d'un retaule, afirmació que avui confirmem sobre la base de l'esmentada revisió. Vegeu VELASCO, 2002-2003, p. 81.

74. VELASCO, 2002-2003, doc. VII.

75. VELASCO, 2002-2003, doc. VIII.

76. VELASCO, 2002-2003, doc. IX.

77. VELASCO, 2002-2003, doc. X.

78. VELASCO, 2002-2003, doc. XII.

la Concepció de la Verge i pel qual s'havien de pagar 400 sous, 100 dels quals serien satisfets per Alfonso de Bielsa⁷⁹. Els contractes individualitzats també els trobem en benefactors particulars, en concret amb els marmessors testamentaris d'Esperanza Gracia Doz, que el 19 d'octubre del mateix any van concedir 500 sous per a l'execució d'una taula amb la Coronació de la Mare de Déu⁸⁰. En aquest document, tanmateix, no s'hi esmenta Pere Garcia. Sí que s'al·ludeix al de Benavarri —tot i que genèricament— en un altre del 14 de novembre de 1484, quan en una reunió del consell de la vila de Barbastre es comenta que la corporació municipal s'havia compromès a aportar 1.000 sous per a l'obra, i que fins al moment se n'havien satisfet 500. Era urgent finalitzar-la, i d'aquí que s'atorguessin poders per contractar dues taules més, per a les quals el consell es va comprometre a pagar 250 sous en aquell moment i 250 més quan s'enllestissin⁸¹. No conservem la capitulació corresponent, però sí un pagament de 250 sous a Pere Garcia del 2 de març de 1485, i que segurament fa al·lusió a la finalització de les dues taules contractades⁸².

Aquest és el darrer esment del pintor de Benavarri als documents, i cal dir que desconeixem la data exacta del seu traspàs. Sigui com sigui, deduïm que la mort devia ocórrer no gaire més tard, atès que el 1485 era un home d'edat avançada, tenint en compte que apareix per primer cop als documents el 1445.

79. VELASCO, 2002-2003, doc. XI.

80. VELASCO, 2002-2003, doc. XIII.

81. VELASCO, 2002-2003, doc. XIV.

82. VELASCO, 2002-2003, doc. XV.

3. El catàleg d'obres de Pere Garcia de Benavarri

Hem vist que els primers documents que ens parlen de Pere Garcia ens el presenten a Saragossa entre els anys 1445 i 1449. Es tracta de quatre instruments, en tres dels quals apareix signant com a testimoni en afers que tenen a veure amb el pintor Blasco de Grañén, cosa que ha fet sospitar que mantenien algun tipus de vinculació laboral. Partint de la base que Garcia devia ser encara un pintor jove, el més lògic és pensar que s'havia format al seu costat i que l'auxiliava en aquest moment iniciàtic del seu periple laboral. El taller de Blasco de Grañén era el més important de l'Aragó en aquells anys, com ho demostren les obres conservades i la gran quantitat de documents que ens parlen de la seva activitat. És força plausible, per tant, que després de la formació rebuda Garcia col·laborés com a oficial qualificat dins un taller en què s'acumulaven les comandes. Això segurament va obligar el *capo bottega* a envoltar-se d'un nodrit grup d'aprenents i col·laboradors, entre els quals també trobem Juan i Jaime Arnaldín, Jaume Romeu, Joan Rius i, sobretot, Martín de Soria, el seu nebot, que sembla que va ser qui hi va tenir un paper més rellevant⁸³.

Del que no hi ha dubte és que el 1449 Garcia era ja un mestre que contractava obres autònomament, atès que aquell any signava la capitulació d'un retaule destinat a la parròquia de Villar. D'uns anys ençà la historiografia havia mirat de trobar a l'Aragó obres que es poguessin associar a aquest moment inicial de la trajectòria de l'artista, tot i que sense resultats. Ho va intentar M. C. Lacarra, que li va atribuir en un primer moment el retaule de la Trinitat de San Pedro de Siresa (Osca)⁸⁴ i, posteriorment, dos conjunts més de la mateixa església, un de dedicat a sant Esteve i l'altre, a sant Fabià —el compartiment central va ser executat en època moderna— flanquejat per sant Joan Baptista i sant Jaume⁸⁵. Tanmateix, es tracta d'obres amb uns estilemes diferents als de Garcia, i això fa inviable la proposta⁸⁶. Els dos primers són retaules segurament

83. Sobre Blasco de Grañén, vegeu LACARRA, 2004, que inclou un valuós apèndix documental amb la totalitat dels documents coneguts fins avui dia sobre el pintor.

84. LACARRA, 1998, p. 80-81, cat. 1.

85. LACARRA, 2003, p. 334-336; LACARRA, 2004, p. 173-174; LACARRA, 2005, p. 251-255.

86. Ho vam apuntar a VELASCO, 2005-2006, p. 84-85.

executats per una mateixa mà o taller, mentre que el tercer avui s'atribueix al Mestre del Sant Jordi i la Princesa⁸⁷.

Per part nostra, vam donar una resposta a la qüestió amb l'atribució a Pere Garcia del retaule major de Villarroya del Campo (Saragossa), localitat propera a Daroca (fig. 6)⁸⁸. La hipòtesi partia d'una proposta de Ch. R. Post, que va atribuir-lo al Mestre de Sant Quirze⁸⁹, un artífex anònim que anys després va ser identificat amb Garcia. Tanmateix, després d'aquesta identificació, el retaule de Villarroya no es va integrar dins el catàleg del pintor de Benavarri. Estudis posteriors el van englobar, primerament, entre les produccions del Mestre de Riglos⁹⁰, i ja més endavant, entre els treballs del taller de Blasco de Grañén⁹¹. Una anàlisi acurada de l'obra demostra, en canvi, que els seus estilemes són els propis de Pere Garcia. Serien molts els paral·lelismes que podríem proposar, però entre els més evidents trobem que el rostre de la Mare de Déu del compartiment central és idèntic al de la Maria del retaule dels dominics de Cervera, al sant Miquel de l'Ametlla de Segarra o a la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya, totes considerades obres primerenques de Garcia (fig. 7). Igualment, es detecta una identitat plena entre els rostres dels personatges del retaule i els que trobem en obres del període barceloní de Garcia, com el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona, i el de sant Quirze i santa Julita procedent de Sant Quirze del Vallès (Museu Diocesà de Barcelona) (fig. 8). Les semblances s'expliquen per la proximitat cronològica existent entre aquests treballs, ja que el retaule de Villarroya del Campo va ser executat durant el sojorn del pintor a Saragossa, entre els anys 1445 i 1449, mentre que els retaules barcelonins es van obrar mentre Garcia va romandre al capdavant del taller del difunt Bernat Martorell, és a dir, entre 1456 i 1460.

En l'àmbit compositiu, els compartiments del retaule de Villarroya del Campo palesen una gran dependència de Blasco de Grañén, com podem advertir a la taula central, que segueix fidelment un model marià àmpliament difós pel darrer en terres

87. L'atribució del retaule de sant Fabià, sant Joan Baptista i sant Jaume ha estat efectuada amb data recent per MACÍAS, 2010, p. 33-61. Personalment, i malgrat que no vam desenvolupar la hipòtesi en la forma que hauria estat segurament necessària, vam situar aquest conjunt en l'entorn d'Arnau de Castellnou de Navalles (VELASCO, 2005-2006, p. 85), i ho vam fer pensant que aquest pintor podria ser un dels candidats més fermes a l'hora de donar nom al mestre anònim que va executar el cèlebre Sant Jordi i la Princesa del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

88. VELASCO, 2005-2006, p. 81-103. El conjunt està conformat per compartiments procedents de tres retaules diferenciats que es van remuntar a l'època moderna. Primerament, tenim un conjunt de quinze taules que formaven part d'un retaule dedicat a la Mare de Déu, que són les que personalment atribuïm a Pere Garcia. A part, ha d'esmentar-se el bancal inferior, dedicat a la Passió i atribuït a Martín de Soria, a més d'una sèrie de taules relacionades amb Juan Rius i Domingo Ram que formarien part d'un tercer retaule. Es tracta d'una Resurrecció, un bancal amb el Crist de Dolors i representacions de sants i santes, i dos carrers laterals amb escenes de la vida de santa Justa i santa Rufina.

89. POST, 1938, p. 224 i ss.

90. GUDIOL, 1971, p. 47-48.

91. LACARRA, 1990, p. 97-115; LACARRA, 1991, p. 500-505.



Fig. 6: Retaule major de l'església de Villarroya del Campo.



Fig. 7: D'esquerra a dreta, comparativa entre el rostres de la Mare de Déu del compartiment central del retaule de Villarroya del Campo, la Mare de Déu del retaule del convent dels dominics de Cervera (a dalt), el sant Miquel de l'Ametlla de Segarra i la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya (a baix).

d'Aragó —Albalate del Arzobispo, Tarazona, Lanaja i Ontinyena⁹². Pel que fa a les escenes narratives dels compartiments laterals, els deutes són també molt importants amb obres vinculades al pintor esmentat o al seu taller. Es detecten calcs compositius o petites variacions en relació amb els retaules d'Ontinyena i Tosos, entre altres, la qual cosa demostra que Garcia coneixia de primera mà els models del seu mestre i que els va incorporar al seu repertori formal⁹³. En qualsevol cas, paga la pena remarcar que l'estil del retaule no té res a veure ni amb Blasco de Grañén ni amb aquelles obres que s'han adscrit al seu taller o entorn, la qual cosa no deixa de ser significativa. Ho és perquè el retaule de Villarroya del Campo es converteix en una obra amb uns plantejaments compositius directament vinculats a Blasco de Grañén, però que estilísticament se'n desmarca pel fet que mostra una empremta fla-

menquitzant que no apareix en la producció del darrer. Tot indica, per tant, que va ser executat per un pintor proper que a Villarroya treballa autònomament, un perfil d'artista que entronca perfectament amb el Pere Garcia dels inicis.

Amb aquesta atribució⁹⁴ es corrobora definitivament allò que se suposava a partir de la documentació, és a dir, l'inici de la trajectòria de Garcia a Saragossa i que la seva

92. Aquesta dependència dels models de Blasco de Grañén —llavors encara conegut com Mestre de Lanaja— ja va ser detectada per Post (POST, 1938, p. 224-227). Cfr. VELASCO, 2005-2006, p. 88.

93. Vegeu tot el seguit de comparacions que apuntem a VELASCO, 2005-2006, p. 88-90.

94. Hem de reconèixer que la nostra proposta es basava en una intuïció prèvia de F. Ruiz Quesada, que suggeria descobrir, a través de les darreres produccions del taller de Blasco de Grañén, qui s'amagava darrere l'anònim Mestre de Riglos. Talment, dins el mateix context, Ruiz instava a esclarir quines eren les obres que Pere Garcia havia realitzat

aparició signant com a testimoni en documents relacionats amb Blasco de Grañén no era pas gratuïta. Es confirma, de retruc, que el de Benavarri va ser deixeble seu o que, si més no, va tenir un contacte professional directe. Altrament, i a banda de les conclusions que se'n deriven, pot efectuar-se una reflexió de tall més profund i generalista en què Garcia es converteix en un dels ponts traçats entre la pintura aragonesa i catalana quatrecentista, atès que es va formar a Saragossa i després va treballar a Barcelona, Lleida, Barbastro i la Franja.

D'altra banda, l'atribució del retaule de Villarroya del Campo ha servit per resoldre un problema historiogràfic i atributiu que afectava un grup de conjunts pictòrics que des dels temps de J. Gudiol Ricart s'havien agrupat sota la personalitat del Mestre de Riglos⁹⁵. Així, en atribuir a Garcia el retaule de Villarroya, també vam adscriure-li una sèrie de treballs que presenten els mateixos estilemes i que, per tant, cal considerar-los executats coincidint amb el sojorn saragossà del mestre. Ens referim a un retaule dedicat a la Mare de Déu conservat antigament a la col·lecció Deering, al palau

durant el seu sojorn saragossà al cantó de Blasco de Grañén, a la vegada que assenyalava les evidents connexions entre les produccions de l'anònim de Riglos i les del pintor de Benavarri. Anticipant els nostres supòsits, entre les obres que podrien ajudar a desembellar la situació esmentava el retaule de Villarroya del Campo (RUIZ, 2000, p. 292-293). Indirectament, la nostra proposta entra en connexió amb el parer de B. Burton Fredericksen, que va atribuir al Mestre de Sant Quirze —identificat amb Pere Garcia— els quatre compartiments del retaule de Riglos conservats al Hearts Castle (FREDERICKSEN, 1976, n. 62). La nostra proposta ha estat ben acollida per M. C. Lacarra (LACARRA, 2009, p. 33), i de forma parcial per Mark Gregory d'Apuzzo, que en un estudi recent sobre el retaule que dona nom a aquest anònim apunta l'existència d'una cultura artística: "[...] che indica un'affinità dell'ignoto pittore con l'opera di Pere Garcia de Benavarri, se ai pannelli del Retablo di Riglos si avvicinano, ad esempio, certe soluzioni descrittive adottate nelle finiture dell'abbigliamento di alcune figure nella tavola con il Banchetto di Erode, ora al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona". Igualment, ha manifestat que "lo stile del Maestro di Riglos rivela [...] profonde sintonie con il linguaggio espressivo di Pere Garcia de Benavarri" (D'APUZZO, 2008, p. 55-56). Tanmateix, hem de manifestar que la nostra teoria no ha estat unànimement ben rebuda. En discrepen G. Macías i R. Cornudella, que malgrat que accepten la nostra proposta de dualitat de mans existent al retaule de Riglos i l'atribució a Blasco de Grañén del compartiment central —nosaltres preferim relacionar-la amb el seu taller—, no hi veuen la intervenció de Garcia a la resta (MACÍAS-CORNUDELLA, 2011, p. 146). En qualsevol cas, volem matisar una asseveració que fan els esmentats autors, ja que tot i sense citar-nos, ens atribueixen una afirmació que personalment mai hem fet. Cornudella i Macías apunten que "malgrat els lligams que existeixen entre el Mestre de Riglos i Pere Garcia, no sembla factible reduir la producció del primer, relativament abundant i amb personalitat, a l'etapa juvenil del pintor de Benavarri" (MACÍAS-CORNUDELLA, 2011, p. 146). En cap moment vam proposar això. De fet, ja vam manifestar que dins el catàleg d'obres que la historiografia antiga havia atribuït al Mestre de Riglos "s'hi evidencia amb claredat la mà de pintors diferents" (VELASCO, 2005-2006, p. 93), i que solament una part era la que proposem traspassar a Garcia (VELASCO, 2005-2006, p. 103). Ja en solitari, G. Macías ha tornat a manifestar el seu desacord amb la nostra proposta a MACÍAS, 2011, p. 144, tot i que com en el cas anterior, sense exposar l'argumentació necessària en una qüestió tan complexa com aquesta.

95. Aquesta personalitat artística va ser encunyada per J. Gudiol Ricart, que va establir un catàleg raonat de treball (GUDIOL, 1971, p. 47-48, cat. 169-185).



Fig. 8: A dalt, diferents rostres corresponents al retaule de Villarroja del Campo. A baix, diferents rostres del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona, i del de sant Quirze i santa Julita de Sant Quirze del Vallès.

Maricel de Sitges (Barcelona), i que va ser subhastat el 1986 a Madrid (Sotheby's)⁹⁶; una *Maiestas Domini*, propietat fa escassos anys de la Galeria Bernat (Barcelona)⁹⁷; un conjunt de taules procedents d'un retaule dedicat a la Mare de Déu, avui dispers⁹⁸; un compartiment central de retaule amb la Mare de Déu i el Nen que vam relacionar amb el conjunt anterior, tot i que sense una certesa absoluta⁹⁹, i, finalment, un cimbal de retaule amb la representació de la Trinitat conservat al Museo del Prado¹⁰⁰.

A banda d'aquests treballs que creiem efectuats un cop Garcia es va independitzar de Blasco de Grañén, cal esmentar un parell d'obres relacionables amb el taller del dar-

96. POST, 1938, p. 227-228, fig. 62; VELASCO, 2005-2006, p. 91-93, figs. 5-6. El retaule apareix en una fotografia de cap a 1918 de l'interior del palau Maricel, que es reproduïx a BASSEGODA, 2007, p. 145, fig. 17.

97. VELASCO, 2005-2006, p. 96-97, fig. 9.

98. VELASCO, 2005-2006, p. 98-100, figs. 13-14. Sobre aquest conjunt de taules, vegeu també RUIZ, 2000, p. 292-293.

99. VELASCO, 2005-2006, p. 100-101, fig. 16. La taula es trobava en comerç a Barcelona el 1982, en mans de l'antiquari Xavier Vila.

100. Museo del Prado, 1996, p. 463 i 568, cat. 2666. Aquesta taula va ser atribuïda al Mestre de Riglos per Gudiol (GUDIOL, 1971, p. 79, cat. 175), tot i que darrerament Lacarra l'ha inclòs en el catàleg del Mestre de Veliilla (LACARRA, 2004, p. 31-38). Personalment, vam descartar aquesta adscripció en recuperar les teories antigues i proposar la vinculació a Pere Garcia de Benavarri (VELASCO, 2005-2006, p. 101-102).

rer que, puntualment, palesen la intervenció de Garcia. Es tractaria de pintures un xic anteriors a les que hem analitzat fins ara, contractades segurament per Blasco de Grañén i en les quals va col·laborar el de Benavarri mentre va formar part del seu obrador. En concret, ens referim al retaule de l'ermita de San Martín de Riglos, que palesa molt clarament la dualitat de mans que hem anat apuntant. Com ja vam indicar en el seu moment, la composició de la taula central (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4352), amb l'episodi de la partició de la capa de sant Martí, segueix directament un model afí al taller de Blasco de Grañén que apareix en un sant Julià conservat de l'antiga col·lecció Weibel de Madrid i, sobretot, en un compartiment central de retaule amb sant Martí i el pobre conservat des de 2005 al palau arquebisbal de Saragossa, en principi procedent de l'església de la Puebla de Albortón (Saragossa)¹⁰¹. Per contra, vam apuntar que als compartiments narratius s'hi apreciava la mà d'un col·laborador, especialment al Calvari, en el qual vam aïllar la intervenció de Pere Garcia de Benavarri¹⁰².

La taula de la Puebla de Albortón podria ser la clau per entendre el funcionament del taller de Blasco de Grañén en aquells anys, atès que, si es confirma aquesta procedència¹⁰³, passaria a ser l'única resta conservada d'un retaule que el pintor va contractar per a aquesta localitat l'any 1445¹⁰⁴. És molt evident que aquesta obra i les altres dues esmentades un xic més amunt, malgrat que traspuen l'esperit del mestre, estilísticament s'allunyen d'algunes de les seves realitzacions més representatives, com el retaule d'Albalate del Arzobispo (Saragossa), el de Lanaja (Saragossa) o el del convent de Sant Francesc de Tarazona (Saragossa), que es van contractar el 1437 —els dos primers— i el 1438¹⁰⁵. Això és el que facilita adscriure la taula de la Puebla de Albortón, el retaule de Riglos i el compartiment de la col·lecció Weibel a un moment en què els membres del taller tenien un protagonisme important. Aquest fet entra en

101. Per a les relacions existents entre les tres obres i la filiació amb el taller de Blasco de Grañén, vegeu VELASCO, 2005-2006, p. 94-95. Els lligams entre aquestes havien estat prèviament detectats per RUIZ, 1999, p. 134-136. Sembla que la nostra proposta de relacionar-les amb l'entorn de Blasco de Grañén ha estat acceptada per M. C. Lacarra, tot i que en l'aparell crític corresponent no esmenta la nostra aportació prèvia sobre la qüestió (LACARRA, 2009, p. 45-50).

102. Es fan ressò de la dualitat de mans existent a Riglos MACÍAS-FAVÀ-CORNUDELLA, 2011, p. 116-117, que relacionen la taula central directament amb Blasco de Grañén —nosaltres la vam considerar obra de taller—, i veuen en els compartiments laterals la intervenció d'un col·laborador anònim que identifiquen amb el Mestre de Riglos.

103. Estranyament, fins a l'actualitat no es tenia constància que a l'església de la Puebla de Albortón es conservés aquesta pintura. Per contra, a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona es conserva una fotografia (clixé Gudiol 58177) on s'esmenta que el 1973 formava part d'una col·lecció particular de Saragossa. De fet, M. C. Lacarra la va publicar amb aquesta darrera localització en la seva monografia sobre Blasco de Grañén (LACARRA, 2004, p. 95, fig. 41), tot i que en un estudi recent, en canvi, ja la situa al palau arquebisbal de Saragossa i esmenta que la informació relacionada amb la fotografia de la institució barcelonina és errònia. Vegeu LACARRA, 2009, p. 45-50.

104. SERRANO, 1917, p. 445-446; LACARRA, 2004, p. 227-228, doc. 35. Vegeu també els dos albarans de pagament del mateix any publicats a LACARRA, 2004, p. 228-229, docs. 36-37.

105. LACARRA, 2004, p. 216-219, docs. 19-23.

connexió amb la col·laboració de Pere Garcia al taller de Blasco de Grañén, al costat del qual apareix documentat entre 1445 i 1447. Les importants similituds de la taula central de Riglos amb la de la Puebla de Albortón obliguen a datar el primer cap a 1445, i això justifica que als compartiments narratius es detecti la intervenció de Garcia, que aquells anys devia treballar colze amb colze amb el seu mestre. La vam advertir a la taula del Calvari¹⁰⁶, avui custodiada a la National Gallery de Londres (inv. NG6360), i avui la reafirmem en relació amb els compartiments narratius dedicats a la vida de sant Martí, quatre de conservats als Hearst Castle (San Simeon, Califòrnia, EUA), un més a The Barnes Foundation (Filadèlfia, Pennsilvània, EUA, inv. BF444) i un darrer a la Pinacoteca Nazionale de Bologna (inv. 1077)¹⁰⁷.

De tot plegat es dedueix que el retaule de Riglos el devia contractar Blasco de Grañén, tot i que per satisfer l'encàrrec va cedir bona part del protagonisme a Pere Garcia i a algun altre membre del seu taller. En aquest sentit, es detecten sensibles diferències amb la resta d'obres que vam adscriure al sojorn saragossà del pintor de Benavarri, entre aquestes el retaule de Villarroja del Campo. En una situació anàloga es troben els dos carrers laterals de retaule amb escenes de la vida de sant Blai propietat de la Galeria Bernat (Barcelona), on la mà de Garcia hi és present, però de forma menys evident que a Villarroja i aquelles obres afins¹⁰⁸. Novament, es tractaria d'un encàrrec arribat a l'obra de Blasco de Grañén en el qual va col·laborar el de Benavarri, que cap als anys 1440-1445 devia estar perfectament integrat en la seva estructura de taller. Aquesta casuística tan particular ajuda a situar cronològicament les obres de les quals parlem, però també aporta noves claus interpretatives a l'hora d'analitzar la relació establerta entre tots dos pintors. No cal insistir, a més, que l'aparició en escena de Garcia en aquest conjunt d'obres desemmascara i dilueix una de les personalitats artístiques més recurrents de la pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV, el Mestre de Riglos, un artífex clarament necessitat d'un estudi atent que demostrí

106. VELASCO, 2005-2006, p. 94-95.

107. En l'esmentat treball ja vam manifestar que, en el futur, caldria analitzar amb deteniment els compartiments narratius del conjunt de Riglos, als quals en aquell moment no havíem tingut accés. Avui, gràcies a l'estudi que Mark Gregory d'Apuzzo ha dedicat al conjunt (D'APUZZO, 2008, p. 53-60), i a través del material fotogràfic de la taula conservada a Bolonya i de les del Hearst Castle que molt amablement ens ha cedit l'autor, estem en condicions de determinar que Garcia també va intervenir en l'execució d'aquests compartiments narratius dedicats a la vida de sant Martí, amb la qual cosa es reforça el protagonisme que el pintor va tenir en l'encàrrec, amb l'afegit que la personalitat del Mestre de Riglos es dilueix encara una mica més. Pel que fa al retaule de Riglos, remetem al treball de l'esmentat autor, atès que la síntesi publicada en el seu moment per A. Naval Mas conté múltiples equívocs sobre la localització actual dels diferents compartiments que el van integrar (NAVAL, 1999, p. 140-145).

108. El 2006 aquests carrers es presentaven de forma conjunt a la *Maiestas Domini* que hem atribuït a Pere Garcia, tot i que no restava clar que formessin part d'un mateix retaule, segons es desprenia de l'anàlisi de la historiografia antiga i de l'estil (VELASCO, 2005-2006, p. 96-97, fig. 10). Finalment, aquesta taula es va comercialitzar per separat i avui ja no forma conjunt amb els carrers laterals dedicats a Sant Blai.

definitivament la seva inexistència real, ja que algunes de les obres incloses al seu catàleg, força desiguals i a voltes corresponents a diferents mans, no tenen res a veure amb el retaule que li dóna nom.

El darrer document que mostra Garcia treballant en l'entorn saragossà és de 1449, el qual, juntament amb altres arguments, ens va servir per proposar que cap a 1450 el pintor devia retornar a la seva vila nadiua, Benavarri, llavors capital del comtat de Ribagorça¹⁰⁹. Desconeixem els motius que el van portar a abandonar Saragossa, però caldria pensar en la possibilitat que no pogués fer-se un forat entre la nòmina de pintors que treballaven allà en aquell temps. Tampoc pot descartar-se que es decidís per la possibilitat de controlar el mercat pictòric de la Franja, inclosa en un ambient artístic comú al del ponent català. En qualsevol cas, el que sabem del cert és que el 1452 ja residia a Benavarri, segons atesta el document, ja esmentat, en què el pintor confessa un deute amb Joan Ballester, cortiner de Barcelona. El fet que al mateix temps el nomenés procurador seu per cobrar quantitats en aquella ciutat, ens fa pensar que Garcia ja hi tenia interessos comercials o professionals.

Poc després del seu establiment a Benavarri devia executar un retaule per a l'església parroquial de Belcaire d'Urgell (Noguera, Lleida). D'aquest conjunt, se'n conserva la taula principal, la cèlebre Mare de Déu amb el Nen i els àngels del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que inclou la signatura de l'artista (figs. 1-2). Tradicionalment, aquesta rúbrica ha suscitat un debat prou interessant, especialment pel que fa a la data que l'acompanyava, que va ser retocada en un moment determinat. Fins ara es pensava que en entrar l'obra al mercat d'art i antiguitats el repintat general a què va ser sotmesa va duu implícita aquesta manipulació de la data, que es va esborrar i es va substituir per una de nova amb numeració aràbiga —avui parcialment perduda¹¹⁰. Amb tot, un informe del 5 de març de 1912 signat per dos tècnics de la Junta de Museus, Manuel Rodríguez Codolà i Jeroni Martorell, que s'havien desplaçat a Belcaire per examinar un lot d'objectes que el rector de la parròquia havia ofert a la institució —entre els quals es trobava la pintura de Garcia—, demostra que la manipulació s'havia produït mentre la taula va romandre a l'església, ja que en aquell moment ja s'hi llegia la data de 1463¹¹¹.

Sense cap mena de dubte aquesta intervenció es va produir amb posterioritat a 1875-1876, data en què l'excursionista Josep Fiter i Inglés va visitar l'església de Belcaire d'Urgell. En aquest sentit, Fiter ens ha llegat una valuosa descripció en què es

109. VELASCO, 2006, p. 404-406.

110. Sobre el debat al voltant de la data i la fortuna historiogràfica de la qüestió, vegeu COMPANYY, 1997, p. 210-213.

111. "En tal lloch, en caràcters gòtics, se llegeix l'inscripció "Pere García de Benavarre ma pintat" i afeïda tot seguit, la data 1463, en xifres modernes, que una ma pietosa vá escriure sobre dels nombres antichs, raspats anys enrera segons explicaren" (Arxiu Nacional de Catalunya, fons de la Junta de Museus de Barcelona, caixa 38, complementació d'actes; esmenta el document BORONAT, 1999, p. 418-419, n. 410, tot i que sense al·ludir a la qüestió que aquí ens ocupa).

mentiona que la data que es podia llegir en aquell moment era 1450, en numeració romana¹¹², fet que demostra que encara no s'havia manipulat. Aquesta datació pot posar-se en relació amb l'estil de la pintura que, malgrat el repintat i les alteracions esmentades, recorda el de les realitzacions barcelonines de Garcia. Tot indica, per tant, que el retaule de Bellcaire va ser un dels primers encàrrecs que Garcia va executar en abandonar Saragossa i establir-se a Benavarri. Fins a dia d'avui el compartiment central servat al Museu Nacional d'Art de Catalunya era l'única taula coneguda d'aquest encàrrec. La historiografia l'ha convertida en l'obra més rellevant de la producció del mestre, lògicament pel valor de la signatura que llueix i perquè va ser la primera que se li va poder atribuir amb absoluta certesa. Tanmateix, la descoberta de dues fotografies de l'any 1912 a l'arxiu de la Junta de Museus, que es troben associades a un oferiment d'objectes artístics efectuat pel rector de Bellcaire d'Urgell, permeten deduir amb total seguretat que els compartiments amb sant Pere i sant Antoni Abat avui conservats al Musée Goya de Castres (França) (inv. 97.1.2) van pertànyer originalment al mateix retaule que la taula signada¹¹³. La troballa és significativa, ja que aconseguim establir la procedència de dues taules de les quals se n'ignorava l'origen i, de retruc, donem una nova dimensió al retaule de Bellcaire d'Urgell, del qual a partir d'ara podrem fer una nova lectura.

Pels mateixos anys, des del seu taller de Benavarri devia satisfer diversos encàrrecs per a localitats de la Franja. Es tracta d'una sèrie de conjunts, malauradament desapareguts durant la Guerra Civil, que la historiografia ha inclòs entre els treballs justament anteriors al sojorn barceloní, i sobre la base d'això s'haurien de considerar executats entre 1450 i 1455. Ens referim, en primer lloc, a quatre compartiments de retaule dedicats als goigs de la Mare de Déu que fins al 1936 es van conservar a l'església parroquial de Benavarri¹¹⁴, úniques despulles conservades d'un conjunt que el pintor va executar per a alguna de les esglésies benavarrenses d'època medieval —s'ha de recordar que l'actual església parroquial del poble es va aixecar al segle XIX. Com hem apuntat, aquests compartiments es donaven per desapareguts. Tanmateix, darrerament ha aparegut en comerç el de la Resurrecció, que ha estat adquirit per la Diputa-

112. FITER, 1876, p. 257-259; cfr. BERTRÁN, 1982, p. 97-98. Vegeu també COMPANYY, 1997, p. 210-213, que va recuperar el valor d'aquesta notícia a l'hora d'analitzar la cronologia de l'obra. Per part nostra, vam fer una reconstrucció de la problemàtica a VELASCO, 2006, p. 405.

113. Ens reservem la publicació d'aquestes fotografies i diversa documentació annexa de cara a la nostra tesi doctoral. Sobre les dues taules del Musée Goya, vegeu POST, 1938, p. 218-220, fig. 57, i p. 279-280; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 547, figs. 939-940; AUGÉ, 1997, pàg. 21.

114. POST, 1938, p. 216-217, fig. 54; i p. 310, fig. 106; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 187, cat. 536, figs. 918-919. Els compartiments es trobaven reaprofitats al retaule major de la parròquia.

ció de Lleida i dipositat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 3529) (fig. 9)¹¹⁵. Aquesta felïç troballa ens fa pensar que, a diferència del que es pensava, les taules potser no van ser cremades durant la Guerra Civil Espanyola, sinó que algú les va salvaguardar i, posteriorment, vendre.

Un altre conjunt que Garcia podia haver executat en aquell mateix moment és un retaule per a la localitat de Tamarit de Llitera, del qual coneixem per fotografies antigues dos fragments d'un mateix compartiment que, abans de la Guerra Civil Espanyola, es trobaven reaprofitats en un retaule cinccentista del convent del Patrocini, tot i que segurament no eren originaris d'aquest cenobi, sinó de la parròquia de la localitat. Un dels fragments mostrava un grup de personatges indeterminat, i l'altre, els dos protagonistes de la profecia de l'arcàngel Gabriel al profeta Daniel¹¹⁶. És molt possible que formessin part del mateix retaule que un Calvari procedent de l'església parroquial de Tamarit de Llitera, avui conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 50) (fig. 10), que mostra un estil anàleg al de les anteriors i que des de fa temps s'ha relacionat amb els treballs de Garcia previs al seu establiment a Barcelona —poden comparar-se els rostres dels tres personatges amb els del Calvari del retaule de Sant Quirze del Vallès¹¹⁷. En canvi, segons la nostra



Fig. 9: Fragment de Resurrecció procedent de l'església parroquial de Benavarri, avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

115. La taula va sortir a subhasta a Balclis (Barcelona) el 25 de març de 2009 (*Balclis. Subasta Marzo*, 2009, núm. 1337). Sembla que els anteriors propietaris eren una família de Vic, que l'havien conservat durant dècades.

116. Vegeu POST, 1938, p. 156, fig. 35, que els va considerar integrants d'un mateix compartiment. Cfr. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 187, cat. 538. A l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona es conserven sengles detalls i una imatge general del retaule on es trobaven reaprofitats (clixés Mas H-368-370).

117. El Calvari va participar a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 (*El Arte en España*, 1929, p. 562, núm. 1043). Tanmateix, no va ser estudiat per Ch. R. Post, que no el devia conèixer. Gudiol i Alcolea el van catalogar separatament de les taules del convent del Patrocini (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 543), mentre que R. Alcoy va ser qui en va proposar l'origen comú (ALCOY, 1993, p. 100). Per part nostra, en una publicació recent vam considerar que podria tractar-se d'un retaule executat entre 1460 i 1473, anterior al moment en què Garcia apareix documentat a la

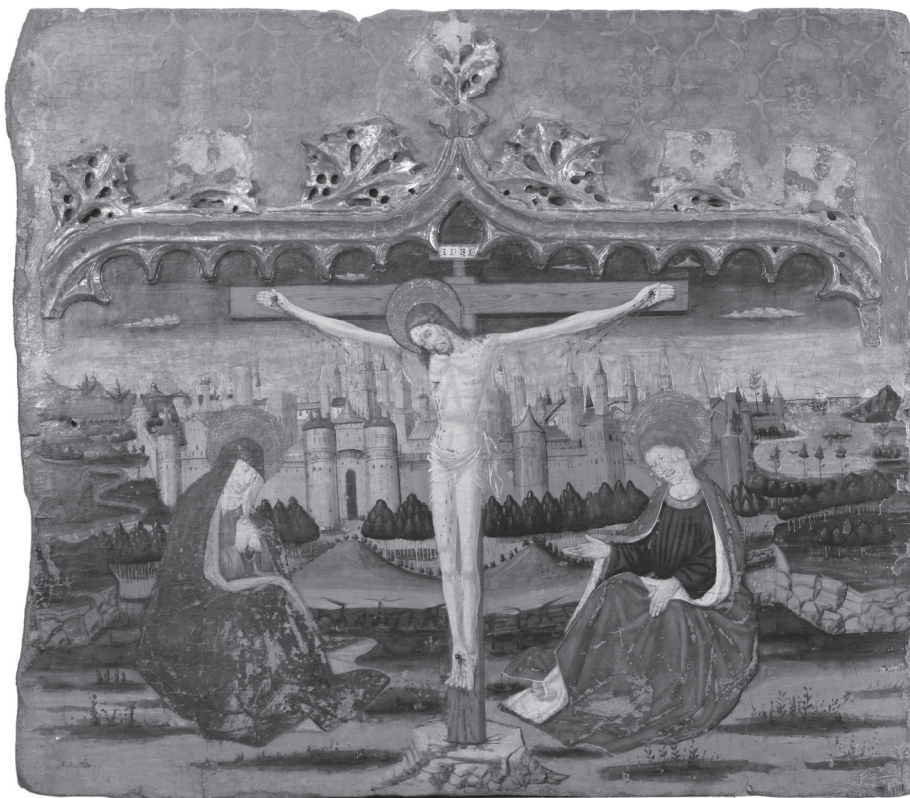


Fig. 10: Calvari procedent de l'església de Tamarit de Llitera, avui conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Antoni Benavente).

opinió, els quatre fragments d'un retaule dedicat a sant Jaume el Major cremats a la mateixa parròquia el 1936 no formen part ni del retaule en qüestió ni tampoc del grup d'obres executades en aquell moment previ a l'establiment a Barcelona, ja que l'estil podria apuntar vers una cronologia més avançada, segurament de cap a 1475¹¹⁸.

ciutat de Lleida (VELASCO, 2006, p. 64-65), opinió que avui corregim. Vegeu també ALCOY-PALOMARES, 2008, p. 155-156, en què es mostren partidaris d'una cronologia propera a les obres barcelonines dels anys cinquanta.

118. Sobre aquests compartiments, vegeu POST, 1938, p. 213-216, fig. 53; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 187, cat. 537, figs. 920-921. Es trobaven reaprofitats en un muntatge factici de la sagristia de la parròquia, juntament amb el retaule que Miguel i Juan Ximénez havien executat cap a 1500.

El document ja esmentat de 1452 demostra que els interessos professionals de Pere Garcia ultrapassaven el territori de la Franja, i ho corroboren dos retaules que podem ubicar perfectament en la seva trajectòria executats per a parròquies de la Segarra. El primer d'aquests conjunts és el que va realitzar per al convent de dominics de Cervera. Es tracta d'un retaule avui dispers, del qual es conserven dos compartiments al Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb la Mare de Déu i el Nen, sant Vicenç Ferrer i dos donants (fig. 3), a més d'un tercer amb la professió de sant Vicenç Ferrer, servat al Musée des Arts Décoratifs de París (inv. PE 127)¹¹⁹. Uns documents citats per F. de Dalmaes i R. Miró¹²⁰, i recentment publicats per J. M. Llobet Portella¹²¹, demostren que el retaule va ser executat cap a 1455-1456, segurament en el context d'enaltiment de la figura de sant Vicenç Ferrer, canonitzat el 29 de juny de 1455 de la mà del papa Calixt III¹²². No conservem el contracte de l'obra, però en un acord de la Paeria de Cervera del 5 de gener de 1456 se'ns detalla que per celebrar l'elevació als altars del frare valencià hi havia la voluntat de "[...] fer solemnitat, capella e retaule, e ja tenen lo retaule o la forma del dit fra Vicent". Aquesta "forma" potser podria identificar-se amb la mostra o model que Pere Garcia havia presentat en forma de projecte¹²³. Sembla, per tant, que el consell municipal es va implicar en el projecte, tot i que la capella que es va dedicar al sant al convent de dominics, cinc dies després, es concedia als Barrufet, una família en què hi havia diversos mestre de cases. La concessió va portar J. M. Llobet Portella a proposar que ells fossin els possibles promotors del retaule¹²⁴. Tanmateix, la indumentària dels donants que apareixen representats als peus de sant Vicenç Ferrer en una de les taules del Museu Nacional d'Art de Catalunya apunta vers un origen social més elevat que el d'una nissaga de mestres de cases. En qualsevol cas, el retaule cerverí és important perquè pot situar-se cronològicament en un moment crucial de la trajectòria del pintor, just abans de traslladar-se a Barcelona per fer-se càrrec de l'obrador del difunt Bernat Martorell.

L'estil de les taules de Cervera entronca directament amb el del d'un carrer lateral de retaule procedent de l'església de l'Ametlla de Segarra, localitat molt propera a Cervera, avui conservat al Museu Episcopal de Vic (inv. 869) (fig. 4). Es tracta d'una

119. Un quart compartiment amb el sant apaivagant els ànims de dos bàndols enfrontats es conservava al segle XIX al Museo Nacional de Pinturas (Madrid), avui en parador ignorat. Sobre el retaule cerverí, vegeu VELASCO, 2007, p. 34-40, on recollim la bibliografia anterior.

120. DALMASES, 1890, p. 211; MIRÓ, 1992, p. 199.

121. LLOBET, 2003, p. 109-113.

122. VELASCO, 2008, p. 237-239; VELASCO, 2008, p. 410-411.

123. Així ho vam proposar a VELASCO, 2007, p. 39.

124. LLOBET, 2003, p. 109-113.



Figs. 11-12: A l'esquerra, detall del rostre de la santa Bàrbara procedent d'Encamp, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya; a la dreta, detall del rostre del sant Miquel procedent de l'església de l'Ametlla de Segarra, avui al Museu Episcopal de Vic.

de les atribucions més recents a Pere Garcia¹²⁵, i cal deduir que el retaule del qual va formar part va ser executat en les mateixes dates que l'anterior. Al compariment principal trobem una representació de sant Miquel com a psicopomp i cavaller de Crist, mentre que a la part superior ens apareix el miracle del Mont Gàrgano, tot i que conservat fragmentàriament. Els lligams estilístics de l'obra amb els retaules barcelonins de Pere Garcia són ben evidents, i es poden fer extensius a una santa Bàrbara conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya

(inv. 15933) (fig. 11), que es considera procedent de la localitat andorrana d'Encamp¹²⁶, un origen que, si més no, cal posar en dubte perquè no es tractava d'una àrea habitual de treball en la trajectòria de Garcia. El rostre del sant Miquel de l'Ametlla de Segarra (fig. 12) és absolutament anàleg al de la santa esmentada, la qual cosa permet suposar que la darrera va ser executada els mateixos anys. Els lligams poden fer-se extensius al rostre de la Maria de les taules de Cervera, així com al de la Mare de Déu de la taula principal del retaule de Villarroya del Campo (fig. 7). La comparació demostra de forma concloent que ens trobem davant treballs executats per una mateixa mà i atorga validesa a la nostra proposta d'atribuir el conjunt de Villarroya del Campo a Pere Garcia.

Un dels moments culminants de la trajectòria del nostre artista és el seu trasllat a Barcelona i la signatura a finals de 1455 del contracte amb els hereus del pintor Bernat Martorell, un conveni que li va permetre posar-se al capdavant d'un dels obradors amb més prestigi a tot el Principat. Tenim un bon coneixement de les obres que va executar durant aquesta etapa, la qual segurament es va perllongar fins a 1459-1460. D'entrada, és possible que en el moment de signar-se els pactes amb la vídua i el fill de Martorell restessin sense finalitzar algun dels retaules executats a la Segarra, atès que el pintor sol·licita que li fos permès enllestir "[...] algunes obres les quals segons diu te començades

125. Va ser efectuada per RUIZ, 2005, p. 302-303. Prèviament, Ch. R. Post la va atribuir al Mestre de Sant Quirze (POST, 1938, p. 217-218), tot i que en identificar-se aquest anònim amb Pere Garcia l'obra no es va incloure dins el catàleg d'obres del pintor de Benavarri.

126. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 542, fig. 924.

e principiades fora Barcinona¹²⁷. A banda d'aquesta clàusula relativa a encàrrecs propis de Garcia, res més es diu al document sobre conjunts ja iniciats o que restessin sense enllestir a l'obrador martorellià. En qualsevol cas, és segur que una d'aquestes obres era el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (fig. 13), un conjunt promogut per Sança Ximenis de Cabrera per embellir la capella que va fundar a la seu¹²⁸. Si ens fixem en els seus compartiments, clarament advertirem la intervenció de diversos pintors. Un d'ells és Miquel Nadal, que va precedir Garcia al capdavant del taller de Martorell, i d'aquí que ell sigui l'autor de la taula principal, la predel·la i les portes. Amb tot, l'acord amb els hereus del darrer es devia trencar, i el retaule va restar inacabat.

És per això que es va contractar Pere Garcia per enllestir-lo i, de retop, per satisfer comandes futures que poguessin arribar a l'obrador. La mà de Garcia al retaule es detecta als carrers laterals, als entrecarrers i el Calvari del cim. Tanmateix, en alguns dels compartiments executats per ell s'hi manifesta la mà d'un col·laborador que s'ha identificat, versemblantment, amb Juan de la Abadía¹²⁹. Sembla que els busts de sants que apareixen al guardapols corresponen a aquest ajudant¹³⁰, en els quals va tenir un protagonisme complet, a diferència dels compartiments laterals, on feineja braç a braç amb el de Benavarri. La signatura dels pactes amb els Martorell obliguen a pensar que la intervenció de Garcia en el retaule cal situar-la a partir de 1456, i que no es va perllongar gaire més enllà d'aquesta data. En aquest sentit, és lògic pensar que va ser la primera obra amb la qual es va enfrontar el nostre pintor en fer-se càrrec de l'obrador, ja que la seva execució estava molt avançada després de la intervenció de Miquel Nadal.

El segon dels retaules que Garcia va executar mentre va romandre com a cap del taller familiar dels Martorell és el de sant Quirze i santa Julita procedent de l'església de Sant Quirze del Vallès, avui conservat al Museu Diocesà de Barcelona (fig. 5)¹³¹. Es tracta d'un conjunt prèviament encarregat a Miquel Nadal, que l'11 de juliol de 1454 retornava una quantitat que havia rebut en concepte de paga i senyal per un retaule dedicat

127. DURAN, 1975, p. 111-113, n. 27. La vinculació entre els dos retaules de la Segarra i aquesta referència documental la vam efectuar a VELASCO, 2007, p. 40 i VELASCO, 2007, p. 59.

128. Sobre el retaule i la seva promotora, vegeu VALERO, 2005-2006, p. 47-66, i pel que fa al retaule, p. 62-63. La realització del retaule s'entén en el marc de la concessió a Sança el 1431 de l'antiga capella de les santes Clara i Caterina, avui dedicada a sant Cosme i sant Damià, un espai que va dotar i embellir en anys successius amb el preceptiu mobiliari litúrgic i un sepulcre —executat per Pere Oller— que fins ara s'havia identificat com el de la promotora. Tanmateix, Valero ha demostrat a través de l'anàlisi dels emblemes heràldics presents a la capella, a l'arcosoli del sepulcre i al mateix retaule, que la veritable destinatària d'aquest monument funerari va ser la mare de Sança, Timbor de Prades, les armes de la qual al retaule es combinen amb les de Sança. Sobre el retaule i la seva promotora, vegeu també MOLINA, 1999, p. 37-40; RUIZ, 2000, p. 142 i ss.; MACÍAS, 2011, p. 133-144.

129. GUDIOL, 1955, p. 308; GUDIOL, 1971, p. 54-55.

130. MACÍAS, 2011, p. 143, n. 24.

131. ALCOY, 1999, p. 180-181.



Fig. 13: Retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona. © Catedral de Barcelona.



Fig. 14: A dalt, diferents rostres d'àngels de la Coronació del retaule de Villarroja del Campo. A baix, rostres dels àngels a l'escena del Degollament de Santa Julita al retaule de Sant Quirze del Vallès.

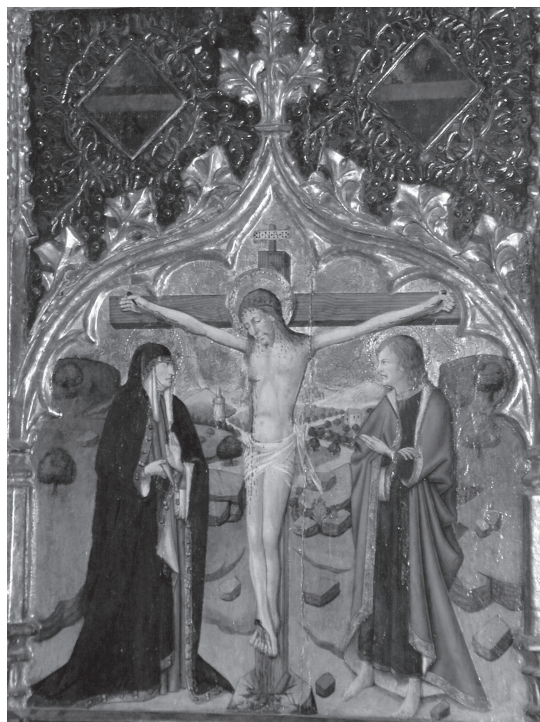
a sant Quirze que s'havia compromès a pintar¹³². En aquesta notícia, no s'especifica el destí de l'obra, però tot indica que es tracta del moble posteriorment executat per Garcia, com bé van apuntar Gudiol i Alcolea, a qui devem l'establiment de l'associació entre l'obra i el document¹³³. Estilísticament, són molt òbvies les vinculacions amb el retaule de la catedral de Barcelona, així com amb els de Cervera, l'Ametlla de Segarra i amb la santa Bàrbara del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Són també significatives les connexions amb les obres de l'etapa saragossana del pintor, executades uns deu anys abans, com el retaule de Villarroja del Campo, on a l'escena de la Coronació trobem uns àngels amb uns rostres equiparables als dels àngels de l'escena del degollament de Julita del retaule barceloní (fig. 14).

La darrera de les pintures que podem associar a l'estada de Garcia al capdavant del taller dels Martorell és un Calvari procedent de Vilalba Sasserra (Barcelona) conservat

132. DURAN, 1975, p. 110, doc. 80.

133. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 132, cat. 400.

des dels anys trenta, com a mínim, en mans particulars (fig. 15)¹³⁴. Per l'estil, s'havia vinculat a les obres barcelonines de Pere Garcia, atesos els lligams amb el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona¹³⁵. La suposició s'ha confirmat amb una proposta recent de F. Ruiz que, amb encert, ha relacionat l'obra amb una comanda que va arribar al taller de Bernat Martorell encara en vida del mestre. Es tracta d'un encàrrec de Joan de Vilalba, donzell i oïdor de comptes de la Generalitat de Catalunya, del qual va quedar un petit rastre documental en la liquidació dels mar-



messors de Martorell efectuada el 17 d'octubre de 1454, en què consta que el pintor només havia tingut temps d'enguixar l'obra abans de morir. Aquest detall és especialment significatiu i dóna sentit, a més, als dos emblemes heràldics que consten a la part superior del Calvari, que és l'únic compartiment del retaule que ens ha pervingut. Es tracta, per tant, de l'heràldica privativa del promotor, Joan de Vilalba, la família del qual eren senyors del castell de Vilalba Sasserra¹³⁶. Sembla, així, que la correspondència entre obra i document és bastant clara, i que aquest retaule va ser un dels que va haver d'enllestir Garcia en fer-se càrrec de l'obra de Martorell. La seva mà es detecta clarament en la fi-

Fig. 15: Calvari procedent de Vilalba Sasserra, avui en col·lecció particular (Barcelona).

134. Poc abans de 1936 era propietat de l'antiquària barcelonina Maria Escalasans, que el va cedir a una l'exposició celebrada a la Sala Parés (GUDIOL, 1936, p. 15, cat. 18, on consta atribuït a Pere Huguet). Cfr. POST, 1938, p. 236, que el va relacionar amb el Mestre de Sant Quirze. Segons hem pogut saber, la taula es trobava a la venda a Barcelona el 2011, i n'hem pogut examinar una fotografia en color i conèixer les seves mesures (86 x 70 cm), una dada de la qual fins ara no es disposava.

135. POST, 1938, p. 236; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 132, cat. 401.

136. RUIZ, 2003, p. 51. Se'n fa ressò LACARRA, 2005, p. 254.

gura del Crucificat i el paisatge del fons, però no podem dir el mateix dels rostres de la Maria i el sant Joan Evangelista. Sense haver pogut efectuar una inspecció física de la taula es fa difícil parlar amb propietat, però tot indica que ambdós rostres podrien haver-se manipulat en entrar l'obra en comerç. Si no hagués estat així, l'única explicació que se'n ocorre és que hi intervingués prèviament Miquel Nadal, tot i que els estilemes no apunten en aquesta direcció.

Hem vist que el 10 de setembre de 1460 Garcia apareix de nou establert a Benavarri, notícia que permet donar per finalitzada la permanència a Barcelona. Durant la dècada dels anys seixanta sempre apareixerà documentat com a pintor amb residència a la seva vila nadiua, però a diferència de les etapes precedents, no conservem cap treball que puguem adscriure amb seguretat a aquesta dècada. Sigui com sigui, hi ha una sèrie d'obres que presenten un estil molt vinculat a les de l'etapa barcelonina, i que si no van ser executades entre 1456-1460 cal considerar-les poc posteriors. Ens referim a la ja esmentada santa Bàrbara suposadament procedent d'Encamp, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 11); un Calvari de procedència desconeguda que el 1967 es trobava a la venda a Nova York, a la cèlebre galeria Wildenstein & Co¹³⁷, molt similar als Calvaris dels retaules de la catedral de Barcelona, Sant Quirze del Vallès i Vilalba Sasserra; un sant Antoni Abat (183 x 92 cm) antigament en comerç a París (Bacri Frères) i avui localitzat al Williams College Art Museum (inv 54.16) (Williamstown, Massachussets, EUA)¹³⁸; un sant Maties de l'antiga col·lecció Junyent, i posteriorment Torelló (Barcelona)¹³⁹, i, finalment, tres compartiments de retaule amb l'Abraçada davant la Porta Daurada (105 x 81,5 cm), el Naixement de Maria i la Presentació de la Verge al temple (106 x 75 cm), tots en col·leccions particulars¹⁴⁰. En la mateixa situació es trobaria la taula amb la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya, una obra de grans dimensions (276 x 168 cm) que darrerament ha estat considerada un treball de

137. POST, 1938, p. 535-536, fig. 196; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 546, fig. 938. Es conserva una fotografia a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, que és d'on traiem la informació sobre la seva localització el 1967 (clixé Gudiol 51037).

138. POST, 1938, p. 278-280, fig. 88. Gudiol i Alcolea van oferir la mateixa localització parisenca proporcionada per Post (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 548, fig. 941), tot i que la ubicació al museu nord-americà ja havia estat anunciada a FAISON, 1979, núm. 13, institució a la qual va ingressar el 1954 per donació de George Alfred Cluett. Agraïm les informacions que sobre aquesta obra ens ha facilitat Rachel Tassone, conservadora adjunta del Williams College Art Museum.

139. Vegeu POST, 1938, p. 224, fig. 60, que la va atribuir al Mestre de Sant Quirze. La historiografia posterior no se n'ha fet ressò, de l'atribució de Post, llevat de Gudiol, que en un primer moment el va atribuir a Pere Garcia (GUDIOL, 1971, p. 81, cat. 212). Fins i tot, personalment, ens vam mostrar en desacord amb la vinculació amb el mestre de Benavarri (VELASCO, 2005-2006, p. 91). Avui rectifiquem i considerem que cal adscriure-la a aquest moment de la trajectòria del pintor.

140. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 544, figs. 934, 936 i 937. Sobre l'atzarosa història d'aquestes taules en el mercat d'art i antiguitats, vegeu <http://gatopardo.blogia.com/2012/022001-ludwig-losbichler-marchante-de-arte-y-agent-de-la-gestapo.php> (enllaç actiu el maig de 2012).

cap a finals de la dècada dels seixanta o inicis dels setanta del segle XV, argumentant una possible col·laboració a Lleida de Garcia amb els hereus de Jaume Ferrer II¹⁴¹. Totes podien haver estat, doncs, obres executades en aquells anys. Els pocs documents relatius al pintor corresponents a la dècada dels seixanta tenen a veure amb encàrrecs per a parròquies de Barbastre, però entre les obres del mestre que ens han pervingut amb aquest origen no n'hi ha cap que pugui vincular-se amb fermesa a aquest moment. Més aviat, i sobre la base de l'estil, són treballs que cal relacionar amb els anys finals de la seva trajectòria (1482-1485), quan apareix documentat executant el retaule major de l'església del convent de framenors de Barbastre.

I així arribem al retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, una obra que cal suposar que es va executar entre 1473, quan Garcia apareix documentat a la ciutat, i 1482, que és quan es troba a Barbastre iniciant la pintura del retaule del convent de framenors. No entrarem aquí en l'anàlisi aprofundida de l'estil del retaule lleidatà, atès que hi ha un apartat específic d'aquest llibre on això es desenvolupa. Tot i això, n'esbossarem alguns aspectes per inserir-lo en el context productiu que li pertoca dins aquesta visió panoràmica que estem oferint sobre la trajectòria del pintor. Aquest retaule és segurament, per cronologia, el primer en què detectem una important col·laboració del taller. Fins a aquest moment, i llevat de casos puntuals com el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (fig. 13), les obres que hem anat esmentant palesen una intervenció predominant de Garcia, però en aquest cas veiem que va delegar bona part del seu treball a ajudants o col·laboradors. Evidentment això implica un canvi en la consideració del procés creatiu i laboral de l'obra, a la vegada que permet una sèrie d'interpretacions o consideracions sobre el funcionament del taller. La important responsabilitat que els auxiliars van assolir al retaule lleidatà obliga a suposar que Garcia era en aquell moment un pintor d'èxit, un *capo bottega* que rebia importants i variades comandes que calia satisfer amb diligència. A diferència d'altres moments de la seva trajectòria, desconeixem on estava localitzat el taller del mestre aquells anys. A les dècades dels seixanta i els vuitanta, quan treballa per a diferents parròquies de Barbastre, veiem que continua residint a Benavarri, tot i que el 1483 s'havia establert temporalment a la capital del Somontano. Atès que el retaule lleidatà és un encàrrec de característiques similars al que va rebre dels franciscans de Barbastre, és possible que Garcia es traslladés eventualment a la ciutat de Lleida, tot i que és igualment factible que l'executés a Benavarri mateix i que únicament es desplaçés en el darrer moment per procedir a la seva instal·lació a la parròquia.

L'estil del retaule de Sant Joan de Lleida presenta unes característiques que retrobem en un important conjunt d'obres que esdevé el nucli principal —en termes quantitius— de la producció del mestre. Cap d'aquestes obres es troba documentada, i és a través de la vinculació estilística amb el retaule lleidatà que cal situar-les a la

141. Vid. supra n. 31.

dècada dels setanta o vuitanta del segle XV. Tot plegat dóna com a resultat un grup de treballs molt unitari, produït dins unes mateixes coordenades de funcionament del taller. D'algunes en coneixem l'origen, mentre que d'altres es conserven en museus i col·leccions amb la procedència perduda. Tot amb tot, és molt possible que la majoria embellissin esglésies de localitats de la Franja. Per damunt de totes sobresurt el retaule major de l'església de Nostra Senyora de Baldós de Montanyana (Osca), que per les similituds amb el retaule de Sant Joan s'ha situat entre 1475-1480. Es tracta d'un conjunt deslloriat i conservat dispers com a conseqüència de la seva venda cap a l'any 1923, quan va ser adquirit per l'antiquari Josep Bardolet (1891-1985). Gràcies a una fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixé E-9740) (fig. 16), i que segons consta és una reproducció d'un positiu propietat de Bardolet¹⁴², hem tingut accés a l'aparença del conjunt prèviament a la seva dispersió. Juntament amb aquesta fotografia se'n conserven d'altres relatives als diferents compartiments, les quals s'acompanyen d'informacions sobre la seva localització posterior i els canvis de mans propis del mercat d'art



Fig. 16: Retaule major de l'església de Montanyana, abans de 1923. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

142. La reproducció és de l'any 1985, però malauradament a l'Institut Amatller no consta la data del clíxé original. Agraïm a Núria Peiris, tècnica de l'esmentada institució, les informacions proporcionades a l'entorn d'aquesta qüestió. A l'Arxiu Diocesà d'Urgell (ref. 112-1, carpeta "Enajenación de objetos artísticos", expedient sense lletra) es conserva un document en què llegim: "Del retaule de Montañana i frescos d'Andorra (detras de l'altar major) ne ofereixen respectivament 10.000 ptes. i 3.000 ptes. els anticuaris Sr. Aguilar de Figueres i Josep Bardolet de Vic." Es tracta d'una nota manuscrita anònima que duu la data de 1923 al revers. Que Bardolet va adquirir el retaule ho prova un article de Walter W. S. Cook de 1953, en què estudia un parell de fragments de taules pintades amb l'Epifania i la Fugida a Egipte, afins estèticament al gòtic lineal. Segons Cook, van ser localitzats per Bardolet a la part alta del retaule, reaprofitats com a material constructiu, i el 1928 eren ja propietat de Josep Costa Ferrer, un altre antiquari barceloní que les devia adquirir a l'anterior (COOK, 1953, p. 236, n. 1). Tot plegat demostra que Bardolet va comprar el retaule i el va comercialitzar.



Fig. 17: Nativitat procedent del retaule major de l'església de Montanyana, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.

i antiguitats. A la fotografia de Bardollet advertim diferents compartiments avui conservats en diferents institucions públiques, com els del Naixement de la Mare de Déu i la Nativitat (fig. 17), custodiats al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 114750-114751), on van arribar el 1976 després de la donació de la col·lecció Fontana¹⁴³. També apareixen els compartiments de la predella i el de l'Ascensió, custodiats al Museu de Belles Arts de Sevilla des de 1971, on van ingressar gràcies a la donació de la vídua del polifacètic Marius de Zayas (1880-1961), que els va posseir durant força anys a la seva col·lecció d'Stanford (Connecticut, EUA)¹⁴⁴.

Quant a les taules disperses en diferents col·leccions particulars o en parador desconegut, l'Epifania (140 x 85 cm, Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé 144649) es trobava en comerç a Londres en data indeterminada¹⁴⁵, i avui es localitza a la col·lecció Lladó (Madrid)¹⁴⁶. El Sant Sopar coronava el carrer lateral de l'extrem dret, i amb prou feines pot veure's a la imatge de Bardollet. Ch. Post va considerar que, tal vegada, podria tractar-se del conservat antigament a la col·lecció del Marquès de Las Torres Sánchez Dalp de Sevilla¹⁴⁷. Curiosament, avui aquesta darrera tau-

143. AINAUD, 1976, s. p.; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188-189, cat. 552, figs. 943-944.

144. VELASCO, 2003, p. 288-289, n. 55. En aquesta col·lecció els va poder examinar Post poc cap a 1952 (POST, 1952, p. 282-283, fig. 13).

145. Segons consta en la informació associada a la imatge de l'Institut Amatller, la fotografia va ser cedida per "A. C. Cooper F. R. P. S., Hendon". Segons hem pogut saber, es tractava d'un fotògraf amb establiment a Londres, de la qual cosa deduïm que la taula es trobava en comerç en aquella ciutat.

146. Apareix reproduïda al catàleg *La Corona de Aragón*, 2006, p. 225 (fotografia en color).

147. POST, 1938, p. 302.

la (163 x 98 cm) es conserva a la mateixa col·lecció Lladó, després de ser adquirida en una subhasta celebrada a Madrid l'any 2000¹⁴⁸. En tot cas, l'anàlisi de la fotografia de Bardolet demostra que la proposta de procedència de Post no és viable. En aquest sentit, Gudiol i Alcolea, que van donar per desaparegut el Sant Sopar de Montanyana, van catalogar separatament la taula avui servada a la col·lecció Lladó¹⁴⁹.

Pel que fa a l'Anunciació, va aparèixer en comerç amb data recent. S'oferia a la venda al saló d'antiquaris de Barcelona de l'any 2004, quan era llavors propietat de l'establiment Prestige. Arte y Antigüedades¹⁵⁰. El mateix podem dir de les portes amb les representacions de sant Pere i sant Pau, que van ser subastades a Madrid el 1997 i que avui es conserven al Museu de Belles Arts de Budapest¹⁵¹, després que el Ministeri de Cultura concedís el corresponent permís d'exportació (!!!). Altrament, hem pogut tenir accés gràfic a un altre dels compartiments que es donaven per desapareguts, el de la Resurrecció, que en origen ocupava la part central del carrer lateral de l'extrem dret. Se li havia perdut el rastre des de la venda del retaule i, a més, no es conservava a l'Institut Amatller d'Art Hispànic cap fotografia de detall. Sortosament, avui sabem que es custodia en una col·lecció particular de Barcelona, i n'hem tingut accés a través d'una fotografia (fig. 18). L'element que



Fig. 18: Resurrecció procedent del retaule major de l'església de Montanyana, avui en col·lecció particular (Barcelona).

148. Va ser subastada el 19 de desembre de 2000 a la Sala Retiro de Madrid (cat. 78) (LÓPEZ-YARTO; TÁRRAGA, 2001, p. 204. Sabem que es conserva a l'esmentada col·lecció a través del catàleg *La Corona de Aragón*, 2006, p. 226, reproduïda en color).

149. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 553, fig. 942.

150. VELASCO, 2006, p. 71, n. 207.

151. NYERGES, 1998, p. 135-138; NYERGES, 2006, p. 88-89; NYERGES, 2008, p. 36-38.

ha permès la seva adscripció al conjunt de Montanyana ha estat, lògicament, la fotografia de Bardolet, prèvia a la venda del retaule.

Del sagrari, en desconeixem la localització actual i no en conservem cap fotografia de detall, així com tampoc de la Presentació al Temple, que va ser propietat de l'antiquari Josep Valenciano i que després va passar a la col·lecció Montllor de Nova York¹⁵². La Dormició també va ser propietat de Valenciano, i anys enrere es localitzava en una col·lecció particular barcelonina (Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Gudiol B-853), un periple idèntic al patit per la Coronació de la Mare de Déu (Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Gudiol B-840). La taula amb l'Expulsió de Joaquim i Anna del Temple (110 x 90 cm, Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé E-11670) es conservava de temps ençà en una col·lecció particular de Barcelona, mentre que l'Abraçada davant la Porta Daurada (140 x 84 cm, Institut Amatller d'Art Hispànic, clixés 81-112 i M-2543) s'oferia a la venda el 1990 a Barcelona (Daedalus).

El retaule de Montanyana ha estat un dels conjunts en què la historiografia s'ha mostrat més unànime a l'hora d'assenyalar la intervenció del taller de Pere Garcia. Tanmateix, fins a una data recent no s'havia pogut aclarir si els dos deixebles coneguts de Garcia, Pere Espallargues i el Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia?), van col·laborar en la realització del conjunt, una intervenció que vam poder demostrar amb arguments estilístics¹⁵³. Es tracta de la primera i única obra en què, de moment, hem pogut localitzar la mà de tots dos pintors, atès que no compartim l'opinió d'aquells que també la veuen al retaule de Sant Joan de Lleida¹⁵⁴. En el futur caldrà veure si entre el nombrós grup de treballs que atribuïm al taller de Pere Garcia existeixen més realitzacions en què es palesi aquesta col·laboració, per tal de reforçar la nostra hipòtesi i, de retruc, confirmar definitivament que Espallargues i el Mestre de Vielha van restar adscrits al taller de Pere Garcia durant la seva formació professional.

En qualsevol cas, l'estil dels retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana entronca amb tot un seguit de treballs atribuïts a Garcia que, segons la nostra opinió, cal considerar obra de taller i executats als anys setanta i vuitanta del segle XV, coincidint amb la darrera etapa productiva del pintor. Aquest grup de treballs, molts d'aquests de procedència desconeguda, va ser delimitat per Gudiol i Alcolea, que, a banda del retaule de Montanyana, hi van incloure la tauleta amb reconeixement d'un censal conservada al Museu Frederic Marès de Barcelona (inv. 2846)¹⁵⁵; les restes d'un retaule dedicat a santa Caterina conservades fins al 1936 a la parròquia de Bena-

152. POST, 1938, p. 298, n. 2; GAYA, 1958, p. 152, cat. 812-816 i 820-822.

153. VELASCO, 2006, p. 32-33 i 69-79.

154. Vid. supra n. 43 i 44.

155. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 549; ESPAÑOL, 1991, p. 443-444.

varri¹⁵⁶; un compartiment de retaule amb santa Anna, la Verge i el Nen originària del convent de Santa Clara de Barbastre, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15842) (fig. 19)¹⁵⁷; el Sant Sopar ja esmentat de la col·lecció Lladó (Madrid)¹⁵⁸; una taula amb l'Anunci a sant Joaquim (108 x 58,5 cm), que en temps de Post ja es trobava en comerç a Nova York¹⁵⁹ i que, segons el nostre parer, formaria part del mateix retaule que una Abraçada davant la Porta Daurada (89 x 59 cm), custodiada anys enrere en una col·lecció particular d'Esplugues de Llobregat¹⁶⁰; quatre compartiments d'un retaule dedicat a la Mare de Déu, anys enrere en comerç a Barcelona (Artur Ramon)¹⁶¹; dos carrers laterals de retaule dedicats a la vida dels sants Sebastià i Policarp, avui al Museo del Prado (inv. 1324-1325)¹⁶²; una predel·la del Museu Nacional d'Art de Ca-



Fig. 19: Santa Anna procedent del convent de Santa Clara de Barbastre, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.

156. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 550.

157. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 188, cat. 551.

158. Vid. supra n. 148.

159. POST, 1938, p. 252, fig. 77; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 554, fig. 946. Aquesta taula es va vendre a Sotheby's (Nova York) l'11 de gener de 1990 (núm. lot 23). N'hem pogut documentar una nova venda l'1 de desembre de 1996 a Christie's (Nova York) (núm. lot 44).

160. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 557, fig. 949. Vam analitzar aquesta taula a la fira d'antiquaris de Barcelona de l'any 2000, on va ser presentada per l'antiquari Xavier Vila (Barcelona).

161. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 555, fig. 947. La localització l'hem extret de les informacions adjuntes a les fotografies de les taules conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixés Gudiol 54251, 56084-56087).

162. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 556, fig. 948; Museo del Prado, 1996, p. 120, cat. 1324-1325.

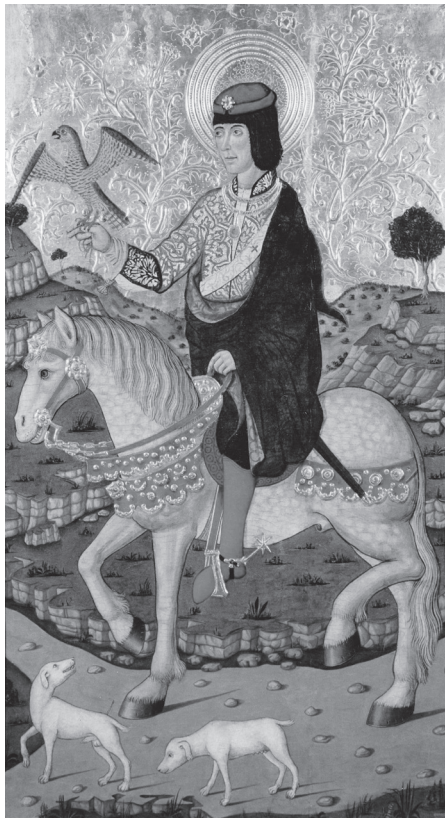


Fig. 20: Sant Julià de procedència desconeguda, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.

talunya (inv. 15823)¹⁶³, i, finalment, dos compartiments amb el Naixement de la Verge i l'Anunciació que van ser propietat de l'antiquari Xavier Vila (Barcelona)¹⁶⁴.

A aquest catàleg d'obres s'hi poden fer algunes precisions. Per exemple, cal suprimir els quatre compartiments marians antigament propietat d'Artur Ramon (Barcelona)¹⁶⁵, ja que els seus estilemes no tenen res a veure amb els de Pere Garcia. Mostren l'Anunci a sant Joaquim, l'Abraçada davant la Porta Daurada, el Naixement de Maria i la Presentació de la Verge al Temple, i palesen molt clarament l'estil del mateix pintor que va executar un retaule en comerç fa poc temps a Barcelona, ja conegut des que es conservava a la col·lecció de José Lázaro Galdiano (1862-1947)¹⁶⁶. Per contra, penso que cal incorporar a la relació de treballs adscrits al darrer període productiu del pintor les restes d'un retaule dedicat a sant Jaume conservades

fins al 1936 a la parròquia de Tamarit de Llitera, i que van ser situades per Gudiol i Alcolea entre els seus treballs primerencs¹⁶⁷. També corresponen a aquest moment una sèrie de treballs que no van ser inclosos per Gudiol i Alcolea en el catàleg raonat d'obres de Garcia, com un sant Julià del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 64057) de l'antiga col·lecció de Josep Estruch (1844-1924) i posteriorment a la de Maties Muntadas (fig.

163. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 558, fig. 950.

164. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 559.

165. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 555, fig. 947.

166. REINACH [et ali.], 1927, p. 94, núm. 556. Vegeu també POST, 1941, p. 507-509, fig. 235, que veia en l'estil algunes analogies amb el Mestre de Cièrvoles, tot i que no el va arribar a atribuir a aquest pintor.

167. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 187, cat. 537, fig. 921.

20)¹⁶⁸; una poc coneguda Pentecosta (49 x 61 cm) de l'antiga col·lecció de Josep Soler i Palet (1859-1921), avui al Museu de Terrassa (inv. MdT 33)¹⁶⁹; un fragment de predel·la (36 x 70 cm) amb dues parelles de sants del Museu Diocesà de Barbastro (reg. VII)¹⁷⁰; un compartiment de retaule amb la representació de sant Andreu, en temps de Post a la col·lecció Battistelli de Florència (Itàlia)¹⁷¹; uns fragments de predel·la cremats durant la Guerra Civil a l'ermita de Sant Sebastià d'Albelda (Osca)¹⁷²; també, un Naixement de la Mare de Déu, inèdit, que segueix directament el model de l'escena homònima al retaule de Montanyana, i el del Naixement del Baptista de Sant Joan del Mercat de Lleida¹⁷³; i, finalment, dues portes de retaule amb sant Pere i sant Pau conservades a inicis del segle XX a l'església de Fonz (Osca), anteriorment atribuïdes al Mestre de Vielha¹⁷⁴.

168. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 198, cat. 643, que el relacionen a un sant Jordi que també formava part de la col·lecció Muntadas (*Colección Matías Muntadas*, 1957, p. 11, cat. 28-29; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 198, cat. 643, fig. 983-984). Segons la nostra opinió, el sant Jordi no pot atribuir-se a Pere Garcia i, per extensió, no pot associar-se al mateix retaule que l'anterior, com ja va apuntar Post (POST, 1938, p. 252 i 256, fig. 78), que, malgrat tot, proposava una autoria comuna. Sobre el sant Julià, vegeu també SOLER D'HYVER, 1999, p. 284 (amb una atribució al cercle de Pere Espallargues). L'atribució del sant Julià al taller de Pere Garcia la vam proposar per primer cop a VELASCO, 2006, p. 34, n. 53. Pel que fa a la pertinença de totes dues taules a la col·lecció de Josep Estruch, vegeu BASSEGODA, 2007, p. 141-142, fig. 3.

169. SOLER, 1928, p. 163, núm. 9. L'atribució a Garcia ha estat efectuada per RUIZ, 1999, p. 25 i 34, cat. 6.

170. IGLESIAS, 1986, p. 208, cat. 137, que els atribueix a Pere Espallargues. Els sants representats són sant Fabià, sant Sebastià, santa Bàrbara i sant Bernardí de Siena. L'atribució d'aquesta obra al taller de Pere Garcia la vam proposar per primer cop a VELASCO, 2006, p. 34, n. 53.

171. Post, malgrat que considerava que la taula podia vincular-se a l'etapa en què, segons ell, era difícil distingir entre l'estil d'Espallargues i el de Pere Garcia, finalment comenta que una anàlisi acurada de l'obra podria relacionar-la amb les millors produccions del segon (POST, 1947, p. 857 i 861, fig. 367). Gaya Nuño va mantenir l'atribució a Garcia (GAYA, 1958, p. 152, cat. 819), però aquesta vinculació estilística no s'ha mantingut en la bibliografia posterior, que ha ignorat completament l'obra en qüestió.

172. Post va ser el primer que els va descriure. A l'ermita va veure "a number of fragments of a retable, now used as mere stop-gaps in the building an so badly ruined", exceptuant un sant Sebastià, que era la taula més ben conservada. L'historiador nord-americà hi veia la mà d'un pintor del cercle de Jaume Huguet, però, seguint el consell de Josep Gudiol Ricart, va atribuir els fragments al mateix pintor —el Mestre de Sant Quirze— que havia executat uns compartiments de retaule dedicats a la Mare de Déu de la parròquia de Benavarri (POST, 1938, p. 217), que a la llarga s'han considerat un dels treballs primerencs de Pere Garcia. En un altre moment de la seva obra (POST, 1938, p. 310), Post menciona que coincidint amb la seva visita a Albelda no va poder veure un fragment de predel·la amb santa Caterina i Maria Magdalena, al qual va tenir accés a través d'una fotografia de Juan Mora Insa, i que també va atribuir a Pere Garcia. Sobre aquestes pintures, vegeu ARCO, 1942, p. 413, fig. 991.

173. Es tracta d'una taula no catalogada per Gudiol i Alcolea, tot i que se'n conserva una fotografia a l'Institut Amatller d'Art Hispànic —sense número de clixé—, emplaçada a la carpeta de Pere Garcia just després de les dues taules que els dos investigadors cataloguen amb el número 559 (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 559). Una d'aquestes dues taules mostra, precisament, una composició molt similar a la que aquí esmentem.

174. Gudiol i Alcolea van catalogar-les juntament amb el retaule de Santa Anna de Fonz, obra del Mestre de Vielha (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 190, cat. 566). Per a l'atribució al taller de Pere Garcia vegeu VELASCO, 2003, p. 283, n. 35. Es conserven dues fotografies de les portes a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixés 18991-C i 18992-C).

A tots aquests conjunts encara podem afegir-hi un notable grup de realitzacions que temps enrere ja vam associar al taller de Pere Garcia de Benavarri¹⁷⁵. Es tracta de pintures atribuïdes per Gudiol i Alcolea a Pere Espallargues, però que pensem que cal desvincular-li, atès que s'allunyen molt clarament del retaule signat d'Enviní i obres afins, i, en canvi, s'acosten de forma molt evident a retaules com els de Sant Joan de Lleida i Montanyana¹⁷⁶. De fet, una bona part havien estat relacionades per Ch. R. Post al taller de Pere Garcia i, per tant, recuperem la proposta atributiva de l'especialista nord-americà. A més, moltes han estat associades al pintor de Benavarri per diferents especialistes amb posterioritat a la publicació de Gudiol i Alcolea. Ens referim al desaparegut retaule de l'ermita de Sant Valeri de Vilella de Cinca (Osca)¹⁷⁷; una predel·la originària de Saidí, avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 29)¹⁷⁸; els tres retaules desapareguts de l'església d'Aïnsa (Osca)¹⁷⁹; sis compartiments de retaule conservats a l'església parroquial de Graus (Osca), segurament procedents de dos retaules diferenciats¹⁸⁰; el retaule de sant Ponç, la Mare de Déu i sant Macari de l'església de Vall-llebrera (Artesa de Segre, Noguera), també conservat al museu lleidatà (inv. 28) (fig. 21)¹⁸¹; tres fragments de sengles compartiments de retaule originaris de l'església de Benavarri, avui al Museu

175. Vegeu VELASCO, 2006, p. 34, n. 53. Avui corregim un *lapsus calami* en aquesta relació d'obres, ja que un àngel músic conservat a l'Instituto de Cultura Portorriqueña (San Juan, Puerto Rico) el vam incloure per error entre aquests treballs que calia traspasar al catàleg de Garcia. De fet, en aquell moment ja la vam considerar una realització del Mestre de Vielha (VELASCO, 2006, p. 234-236). Sobre aquest traspàs d'obres del catàleg d'Espallargues al taller de Pere Garcia, ens hi hem reafirmat d'una forma similar a VELASCO, 2011, p. 115-116, on hem presentat el catàleg real de treballs que, pensem, cal atribuir a Espallargues, tot suprimint les que proposem passar al catàleg de Garcia. La nostra proposta ha estat acceptada per COMPANYY-PUIG, 2006, p. 180.

176. La llista definitiva d'obres que pensem que cal passar al taller de Garcia són les catalogades a GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 191-194, cat. 588-589, 592-596, 600-603, 605, 607-609 i 612-614.

177. Post va atribuir aquest retaule a Pere Garcia i taller (POST, 1938, p. 288-290, fig. 93).

178. Sobre aquesta obra, vegeu també ALCOY, 1993, p. 102-103, núm. 146, estudi en què va desvincular-la del catàleg d'Espallargues i va proposar una atribució a l'escola de Pere Garcia de Benavarri.

179. Aquestes tres conjunts ja van ser associats per Post a Pere Garcia i el seu taller. Vegeu POST, 1938, p. 284-288, figs. 90-92.

180. Post els va atribuir a Pere Garcia, sense apuntar la intervenció del taller (POST, 1938, p. 282-282, fig. 89. Duran Gudiol va ser el primer que va relacionar-les amb Espallargues (DURAN, 1957, p. 144), opinió de la qual se n'ha fet ressò una part la historiografia posterior, llevat de M. C. Lacarra, que les va considerar obra de Pere Garcia i taller (LACARRA, 1993, p. 182; LACARRA, 1993, p. 440). Personalment, les vam relacionar amb el taller de Pere Garcia a VELASCO, 2002, p. 98-101. En una altra publicació vam proposar que les taules amb sant Victorià i sant Benet, les més grans, formessin part d'un conjunt diferenciat de les altres quatre amb escenes de la Passió. A banda, hem de situar una setena taula amb la representació del Calvari, que sense cap mena de dubte cal atribuir al Mestre de Vielha i que podria haver format part d'un tercer retaule. Sobre aquestes qüestions, vegeu VELASCO, 2006, p. 153-156.

181. Com en els casos anteriors, i des dels temps de Post, es tracta d'una obra relacionada des de fa temps amb Pere Garcia o el seu entorn directe. Després del canvi d'atribució de Gudiol i Alcolea, X. Company es va alinear amb els darrers (COMPANY, 1993, p. 103-104, cat. 148). Vegeu el darrer estudi que s'ha efectuat sobre l'obra a VELASCO, 2006, p.



Fig. 21: Retaule de sant Ponç, la Mare de Déu i sant Macari procedent de l'església de Vall-Ilebrera, avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Antoni Benavente).



Fig. 22: Taules de la Resurrecció, la Verge i un Sant Bisbe, procedents de l'església de Benavarri, avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 30) (fig. 22)¹⁸²; ; un sagrari igualment procedent de Vall-llebrera, igualment custodiat al museu esmentat (inv. 31) (fig. 23)¹⁸³; el retaule de la Mare de Déu, sant Fabià i sant Sebastià procedent de Portaspina o la Pobla de Mont (Graus, Osca), del mateix museu (inv. 29) (fig. 24)¹⁸⁴; un retaule dedicat a l'Anunciació, de procedència desconeguda, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 64077), on va ingressar procedent de la col·lecció de Maties Muntadas (fig. 25)¹⁸⁵; tres compartiments de retaule de l'antiga col·lecció Campmany custodiada al castell de Santa Florentina de Canet de Mar (Barcelona), de procedència ignota, dos dels quals —el de sant

68-69, on recuperem l'atribució primigènia. Pel que fa a la procedència del retaule i la seva data d'ingrés al Museu l'any 1902, vegeu BERLABÉ, 2009, vol. I, p. 228-230.

182. Tradicionalment, aquests fragments havien estat atribuïts a Pere Garcia, fins al canvi d'autoria proposat per Gudiol i Alcolea. Vegeu RUIZ, 1993, p. 103, cat. 147, que recull la bibliografia anterior i on les atribueix al taller del mestre.

183. Alcolea va relacionar-lo amb l'escola de Pere Garcia (ALCOBA, 1993, p. 101, cat. 144), mentre que personalment el vam atribuir al taller de Pere Garcia (VELASCO, 2006, p. 66-67). Pel que fa a la procedència, la vam apuntar en aquesta darrera publicació gràcies a la informació que ens va facilitar C. Berlabé, que l'ha confirmat a la seva tesi doctoral (BERLABÉ, 2009, vol. I, p. 228-231).

184. Novament va ser Post el primer que va relacionar aquest retaule amb el taller de Pere Garcia de Benavarri (POST, 1938, p. 306-308). Després de l'atribució a Espallargues per part de Gudiol i Alcolea, R. Alcoy va optar per retornar a la tesi de Post (ALCOY, 1993, p. 101-102, cat. 145). Pel que fa a la procedència de Portaspina o la Pobla de Mont —llogarrets deshabitats de l'actual terme de Graus (Osca)—, desconeguda fins a data recent, ha estat confirmada per BERLABÉ, 2009, vol. I, p. 88 i 274.

185. Post el va atribuir a l'escola de Pere Garcia (POST, 1938, p. 312-314), adscripció assumida el 1957 en el petit catàleg que es va editar amb motiu de l'adquisició de la col·lecció Muntadas per l'Ajuntament de Barcelona (*Colección Matías Muntadas*, 1957, p. 11, cat. 25).

Fig. 23: Sagrari procedent de l'església de Valllebrera, avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Carles Aymerich).



Miquel i el de sant Pelagi amb un donant— han estat darrerament adquirits pel govern d'Aragó i dipositats al Museu de Saragossa (figs. 26-27)¹⁸⁶; un conjunt de sis taules de l'antiga col·lecció Hartmann, igualment conservades als anys seixanta del segle XX al castell de Santa Florentina de Canet de Mar¹⁸⁷; un fragment de guardapols amb la representació de sant Sebastià conservat a l'Ajuntament de Barbastre que, segons pensem, devia formar part del mateix retaule que el conjunt anterior i, per tant, es confirmaria la procedència de les taules de Canet de Mar¹⁸⁸; un compartiment central de predel·la amb el Crist de Dolors, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, custodiat al Museu del Castell de Peralada (inv. 21018)¹⁸⁹; un Calvari del Museo del Prado (inv. 2680), on va ingressar formant part del llegat del col·

186. L'atribució a Garcia la devem, en aquest cas, a Folch i Torres (FOLCH, 1929, p. 30), i va ser confirmada per Post (POST, 1938, p. 302-306, fig. 102), que va preferir relacionar-les amb la seva escola. Les dues taules del Museu de Saragossa es van subhastar a Barcelona (Balclis) el 28 maig de 2009 (*Balclis. Subasta Mayo*, 2009, p. 113, cat. 1357), mentre que la taula central amb la Mare de Déu, el Nen i el Àngels es conservava en una col·lecció particular de Barcelona amb data de 2011, tot i que ens consta que els propietaris tenien la intenció d'oferir-la a la venda.

187. El conjunt es troba integrat per dos compartiments de predel·la, dues portes i dos fragments del guardapols d'un retaule. Tots estan fotografiats a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, d'on hem pogut extreure la localització a la col·lecció esmentada.

188. Aquest fragment de guardapols restava inèdit fins que va ser publicat fa pocs anys per LACARRA, 1996-1997, p. 53-62. Aquesta investigadora ha proposat en una altra publicació que es podria tractar de l'única resta conservada del retaule major de l'església del convent de Sant Francesc de Barbastre (LACARRA, 2006, p. 144), una obra en la qual va treballar Pere Garcia entre 1482 i 1485. Malgrat el caràcter suggerent de la proposta, no hi ha cap element que permeti defensar-la amb prou garanties, atès que van ser diversos els retaules que Garcia va executar al llarg de la seva vida per a esglésies d'aquella localitat. Del que no hi ha dubte és que tant el sant Sebastià i, per extensió, les taules de la col·lecció Hartmann són originaris d'alguna de les parròquies de Barbastre.

189. Post el va atribuir a l'escola de Pere Garcia (POST, 1938, p. 310, fig. 105).



Fig. 24: Retaule de la Mare de Déu, sant Fabià i sant Sebastião procedent de Portaspina o la Pobra de Mont (Graus, Osca), avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Xavier Goñi).

leccionista Pau Bosch¹⁹⁰; un Calvari conservat anys enrere a la col·lecció Pardo de París¹⁹¹, i, finalment, un Calvari de l'antiga col·lecció de Josep Soler i Palet avui servat al Museu de Terrassa (inv. 33)¹⁹².

Salta a la vista que aquest conjunt de treballs dona com a resultat un catàleg especialment nombrós, tot i que és molt probable que algunes d'aquestes pintures es poguessin agrupar. En el futur caldrà aprofundir en aquesta línia de recerca per esbrinar si existeix alguna possibilitat en aquest sentit. El grup d'obres enumerat presenta un estil molt unitari, i això demostra que van ser produïts, poc més poc menys, pels volts de les mateixes dates i en el marc d'una dinàmica de taller molt concreta. El nombre d'encàrrecs que devia rebre el taller de Garcia a partir dels anys setanta del segle XV devia ser ingent, i d'aquí que el mestre s'envoltés d'aprenents i col·laboradors que el van ajudar a satisfer amb diligència i eficàcia les comandes. La intervenció d'aquests auxiliars és la que dona explicació a la davallada en la qualitat dels retaules executats per Garcia a partir d'aquell moment, que en general mostren un estil més aspre i apresat que les obres de vint anys abans pintades durant els seus sojorns sa-



Fig. 25: Retaule dedicat a l'Anunciació de procedència desconeguda, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.

190. GARNELO, 1916-1917, p. 361, núm. 43 (reproduïda a la p. 363). Post va ser el primer que va atribuir-la al taller de Garcia (POST, 1938, p. 302, fig. 101). Cfr. *Museo del Prado*, 1996, p. 178, on equivocament s'atribueix a un deixeble de Jaume Huguet.

191. El primer que va publicar aquesta obra va ser GUDIOL, 1971, p. 81, cat. 223.

192. Post el va atribuir al taller de Garcia (POST, 1938, p. 312). Per la seva part, F. Ruiz va acceptar l'atribució a Espallargues proposada per Gudiol i Alcolea (RUIZ, 1999, p. 26 i 35, cat. 7).



Fig. 26: Sant Miquel de procedència desconeguda, avui al Museu de Saragossa.



Fig. 27: Sant Pelagi i un donant de procedència desconeguda, avui al Museu de Saragossa.

ragossà i barceloní. Com ja hem apuntat en un altre apartat d'aquest llibre, aquest context facilita l'entrada en escena del Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia?) i Pere Espallargues, tot i que de moment la seva mà solament la veiem al retaule de Montanyana, que, juntament amb el de Sant Joan de Lleida, són les obres més importants i representatives del període final de la trajectòria de Pere Garcia.

La documentació sembla indicar que a partir d'un moment determinat, segurament cap a 1460, Garcia va establir-se de forma definitiva a Benavarri, i des d'allà

va anar satisfent els encàrrecs rebuts, tot i que pogué desplaçar-se temporalment a localitats com Barbastre o Lleida per exigències dels clients¹⁹³. Un cop va traspasar, és molt possible que Bartomeu Garcia (doc. 1484-1496), pintor de Benavarri i segurament fill de Pere, es fes càrrec de l'obrador patern. A més, vam proposar identificar-lo amb el Mestre de Vielha, un deixeble de Pere Garcia actiu en una àrea similar a la del pintor ribagorçà. Una altra opció és que el taller l'heretés Pere Espallargues, que també va col·laborar amb Garcia en un moment concret i que resideix al llogarret de Molins (Areny de Noguera, Osca) i posteriorment a Benavarri (1495). Tanmateix, el més lògic és pensar que la responsabilitat va recaure en algun membre de la família, i d'aquí que el millor candidat sigui l'esmentat Bartomeu Garcia. Aquesta opció no invalida que tots dos deixebles col·laboressin en determinades comandes o que establissin algun tipus d'aliança professional, atès que hem pogut documentar un parell d'obres en què sembla que s'hi detecta la mà d'ambdós, com és el cas d'un retaule avui conservat al Museo Nacional de San Carlos (Mèxic DF), i un fragment de predel·la custodiat a l'església d'Unarre, a les Valls d'Àneu (Lleida)¹⁹⁴.

193. VELASCO, 2002-2003, p. 82-83.

194. Sobre aquestes qüestions, vegeu VELASCO, 2006, p. 44-53 i 190; VELASCO, 2011, p. 163-168.

4. Pere Garcia a Sant Joan de Lleida, o les circumstàncies d'un encàrrec singular

De temps s'ha coincidit a assenyalar que l'antiga església de Sant Joan de Lleida va ser la parròquia més important de la ciutat en els segles medievals, i fins i tot més enllà. Estava ubicada al bell mig del barri comercial més important, el de Sant Joan, on residia bona part de l'elit lleidatana i algunes de les famílies més acabalades, com les dels Gralla, Riquer, Remolins, Pou, Navarra o Moliner, entre altres. Allà tenien els seus palaus diversos nobles i cavallers, així com juristes i mercaders d'èxit. Sabem també que als voltants de l'església hi havia nombrosos establiments comercials i artesans, i que, a més, s'hi celebrava el mercat més important de la ciutat¹⁹⁵.

Les primeres notícies del temple de Sant Joan daten dels anys cinquanta del segle XII, i d'aquí que s'hagi afirmat que poguessin fer al·lusió a una mesquita cristianitzada arran de la conquesta del 1149¹⁹⁶. Tal com s'ha proposat per a altres parròquies de la ciutat com Sant Martí o Sant Llorenç, la vella mesquita es devia enderrocar a finals del segle XII o principis de la centúria següent. Tot seguit, es va iniciar la construcció del nou temple tardoromànic, que va ser àmpliament reformat poc abans de 1372 —s'hi va afegir una nau paral·lela a la principal i el campanar, entre altres modificacions—, data en què va ser novament consagrat¹⁹⁷. L'edifici va subsistir fins a l'any 1868, quan va ser enderrocat en el marc de la revolució de setembre, adduint que amenaçava ruïna¹⁹⁸. El procés d'anorreament es va iniciar el 19 d'octubre, i el juny de l'any següent ja s'havia completat l'ensulsiada. Amb aquesta desfeta arquitectònica, cal remarcar-ho, va desaparèixer un dels edificis més bells i imponents de la ciutat. Sortosament, les excavacions arqueològiques dutes a terme el 1975 van

195. Sobre la seva història són imprescindibles els treballs de J. Lladonosa, entre altres: LLADONOSA, 2007, p. 466-506. Vegeu també la síntesi recent de SOL-TORRES, 2004.

196. LLADONOSA, 2007, p. 467.

197. Sobre aquestes qüestions, vegeu ESPAÑOL, 1999, p. 141-152, amb una part del seu estudi dedicada específicament a l'església de Sant Joan (p. 147-150).

198. Trenta anys abans ja es documenta un primer intent d'enderroc (PUIG, p. 164, doc. 2). En qualsevol cas, i com ja s'ha apuntat en alguna ocasió, la demolició materialitzada el 1868 va ser més una demostració de força política que no pas d'utilitat pública o urbanística. Vegeu BERGÓS, 1926, p. 256-257; ABADAL, 1956, p. 34-35; LLADONOSA-JOVÉ-VICEDO, 2003, p. 79 i 82; SOL-TORRES, 2004, p. 75-81; LLADONOSA, 2007, p. 505-506.



Fig. 28: Restes de l'antiga església de Sant Joan de Lleida.

posar al descobert els fonaments de l'absis, restes que es poden visitar avui dia al subsòl de la plaça de Sant Joan (figs. 28-29)¹⁹⁹.

Els segles XIV i XV van ser, sense dubte, els de més esplendor i rellevància de la parròquia en el marc de la vida civil i religiosa de la ciutat. A banda de les habituals celebracions religioses, la seva gran capacitat i decòrum va fomentar que, àdhuc, acollís les reunions del consell de la ciutat, a partir de 1340 i almenys fins al 1383, per manca d'espai a l'edifici vell de la corporació. Sabem, a més, que el veguer i els paers tenien un banc propi per seguir les cerimònies i els oficis²⁰⁰.

Malgrat que no hem conservat descripcions prou detallades sobre el seu mobiliari litúrgic, joiells i tresors més preuats, tenim constància que a Sant Joan es conservava una important relíquia, una espina de la corona de Crist, de la qual ignorem si ja es

199. JUNYENT-PÉREZ, 1994, p. 173-203; JUNYENT-PÉREZ, 1995, p. 211-246.

200. LLADONOSA, 2007, p. 452 i 479.

4. Pere Garcia a Sant Joan de Lleida, o les circumstàncies d'un encàrrec singular

venerava allà en època medieval²⁰¹. Tampoc disposem d'excessiva informació sobre les obres d'art que embellien els diferents altars de la parròquia en aquells temps, tot i que gràcies a la descripció del viatger Francisco de Zamora sabem que a finals del segle XVIII hi havia dos retaules “antiguos de tablas pintadas, el uno de la Virgen de los Ángeles, el otro de San Nicolás”²⁰². Potser algun dels dos podria identificar-se amb una pintura d’“Alberto Durero” que hi havia a la capella de la Nativitat i que esmenta J. Pleyan de Porta²⁰³, que pel tipus d'atribució —òbviament exagerada i habitual del segle XIX— cal associar a una pintura tardogòtica o del primer renaixement. A banda, entre l'escassa documentació que coneixem sobre encàrrecs artístics duts a terme a la parròquia, solament podem esmentar el retaule que Bartomeu Figuerosa, beneficiat de la catedral, va encomanar al pintor Joan Garcia cap a 1392²⁰⁴.

L'església de Sant Joan va acollir, com a mínim des de 1370, la coneguda popularment com “càtedra de l'Alba”, en la qual s'explicaven les escriptures de forma didàctica i en llengua catalana, amb finançament econòmic del consell de la ciutat i amb lectors

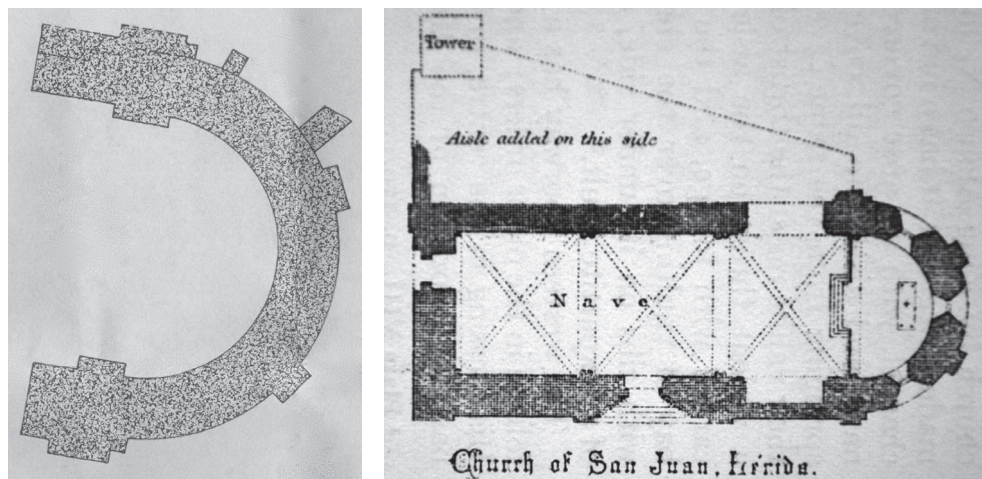


Fig. 29: A l'esquerra, planta de les restes de l'antiga església de Sant Joan de Lleida (© Arxiu Municipal de Lleida). A la dreta, planta de l'església abans del seu enderroc, segons G. E. Street (1865).

201. PLEYAN, 1877, p. 53. La que sí que sabem que es venerava en època medieval era l'espina de la capella dels Montcada de la Seu Vella de Lleida (FITÉ, 2003, p. 102, 104 i n. 191; VELASCO, 2008, p. 465).

202. ZAMORA, 1973, p. 236-237.

203. PLEYAN, 1877, p. 53.

204. FITÉ, 1996, p. 82.

de gran volada intel·lectual com Francesc Eiximenis. Fins al 1430, a l'Estudi General de la ciutat no hi va haver Facultat de Teologia i, per tant, els franciscans de Lleida, que tenien la primacia de l'ensenyament de la disciplina al davant dels dominics, van cobrir la mancança amb aquestes lectures teològiques²⁰⁵. L'ascendent franciscà sobre l'església devia ser, per tant, important²⁰⁶. Aquest fet, tal vegada, pot posar-se en connexió amb un detall concret de la trajectòria de Pere Garcia de Benavarri, que habitualment va rebre comandes vinculades als ordes mendicants —va executar retaules per als convents de predicadors de Cervera i Lleida, i per al de Sant Francesc de Barbastre.

D'altra banda, eren diverses les confraries religioses que van triar l'església de Sant Joan com a seu. És el cas de la dels drapers, un dels negocis més importants de la ciutat des del segle XIII, que ostentaven el patrocini de la capella de Santa Cecília. Segurament era una de les corporacions amb més membres, molts dels quals vivien dins els límits de la parròquia. Des de 1464, al majoral d'aquesta confraria li corresponia el patronat, a més de la capella de Santa Maria. La corporació dels blanquers, una altra de les més rellevants de la ciutat, també tenia la seu en aquesta església, a la capella de Sant Bartomeu, i el mateix podem dir de la dels notaris. En època moderna sabem que també va acollir la confraria dels cordoners i passamaners, així com la dels soguers —que tenien el Precursor com a patró—, tot i que en aquests darrers casos desconeixem si aquesta vinculació es remuntava als segles medievals²⁰⁷.

Aquest conjunt d'informacions ajuda a entendre el caràcter insigne de la parròquia en el context de la ciutat i, de retop, a capir què significava l'execució del seu retaule major i la tria de l'artista que l'havia de dur a terme. La parròquia més important de Lleida mereixia un retaule que contribuís dignament a l'embelliment del temple, i per aconseguir-ho s'havia de cercar un pintor que oferís garanties i qualitat suficient. D'aquí que els responsables de l'encàrrec, possiblement els obrers de l'església o algun majoral de les confraries suara esmentades, contactessin amb Pere Garcia, que malgrat no era un pintor excessivament conegut a la ciutat —això és un supòsit—, tenia una trajectòria que l'avalava. És plausible, per tant, que algú recomanés el mestre o que els responsables de la comanda coneguessin de primera mà els seus treballs.

Segui com vulgui, és molt probable que el retaule també es financés amb aportacions particulars. Ho deduïm d'una notícia fins ara mai relacionada amb l'obra que

205. Els framenors en van mantenir el monopoli fins a principis del segle XVI, independentment de la creació el 1430 de la càtedra a l'Estudi General. Vegeu SANAHUJA, 1947, p. 167-242; VIVES, 2003, p. 281-282; ESTEVE, 2008, p. 261-266.

206. Una possible mostra d'aquest ascendent la trobem en la consagració de l'església que es va efectuar el 1372, segurament amb motiu de l'important procés de reforma i ampliació que havia patit el temple. Una inscripció epigràfica referenciada per J. Villanueva (VILLANUEVA, 1851, p. 20-21), i transcrita íntegrament per Pau Piferrer abans de l'enderrocament de l'església, dona fe de l'acte, que va ser oficiat per "[...] Ramon de Colun de la orde de frares menos, per la gracia de Deu Bisbe de Terenisa [...]" (PIFERRER-PI i MARGALL, 1884, p. 316 (reedició del text de l'obra *Recuerdos y bellezas de España*, publicada el 1839). Cfr. PLEYAN, 1877, p. 51; ESPAÑOL, 1999, p. 148.

207. LLADONOSA, 2007, p. 480-481, 486, 493, 495 i 559.

estudiem, i que data del 13 de novembre de 1455. Es tracta d'una butlla emesa pel papa Calixt III, Alfons de Borja, en la qual ordena que de la marmessoria de Berenguer Gallart es destini una quantitat econòmica a la construcció d'un retaule a l'església de Sant Joan de Lleida (apèndix documental, doc. 2)²⁰⁸. El document detalla que Gabriel Beralda i la resta d'obers de l'església havien sol·licitat que, ateses les grans necessitats que tenien en relació amb el retaule que en aquell moment s'estava construint a l'església —el document parla de “retabulum construendum”—, havien menester d'uns diners corresponents a aquesta marmessoria. En concret, demanaven que de les 1.000 lliures que Gallart va destinar per a la reparació d'esglésies, durant dos anys se'n reservés la renda anual d'aquestes, 100 lliures, a l'obra del retaule. En definitiva, sol·licitaven autorització perquè aquesta quantitat, que s'havia de destinar a la fàbrica del temple, es pogués emprar en el projecte esmentat.

L'esmentat Gabriel Beralda, jurista i catedràtic de Lleis a l'Estudi General de Lleida²⁰⁹, és un personatge a qui documentem en relació amb un altre projecte artístic molt important de la ciutat dut a terme en aquell moment. Es tracta de l'obra de l'Antic Hospital de Santa Maria de Lleida, un imponent palau gòtic que avui dia és seu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. La construcció de l'edifici va ser molt costosa, i d'aquí que el consell de la ciutat decidís el maig de 1455 enviar Beralda a Roma aprofitant que Calixt III, abans Alfons de Borja, resident a Lleida durant un grapat d'anys, havia estat nomenat papa poc abans. L'objectiu era que Beralda sol·licités al prelat indulgències sobre la relíquia del Sant Drap —conservada a la Seu Vella—, l'hospital en construcció, així com sobre l'augment dels salaris de l'Estudi General²¹⁰. El missatger, que es va entrevistar personalment amb el pontífex, va tornar amb les indulgències sota el braç, tot i que la butlla relacionada amb el retaule demostra que també va aprofitar el viatge per demanar diners per a un projecte vinculat a una parròquia de la qual era obrer.

No cal insistir en la gran importància del document esmentat, que permet una sèrie de lectures i interpretacions interessants. Primerament, hem de reconèixer que la data s'allunya uns vint anys de la cronologia que marca l'estil dels compartiments que hem conservat, així com del document de 1473, en què el pintor apareix treballant a la ciutat de Lleida. Podria ser, per tant, que la butlla al·ludís a un retaule diferent al nostre. Tanmateix, la gran quantitat de diners que els obrers de Sant Joan sol·liciten, 200 lliures, per força obliga a pensar que la butlla fa al·lusió al retaule major de la parròquia. Així les coses, sembla del tot segur que la construcció del retaule estava en marxa el 1455. Amb tot, la problemàtica que se'ns presenta entre aquesta datació i la que es dedueix de l'estil de les taules ens fa sospitar que el projecte es podia haver in-

208. Archivio Segreto Vaticano, Reg. Vat. 439, fol. 258. Publicat per RIUS, 1948, núm. 1244, p. 382-383, i referenciat a ESTEVE, 1990, p. 260.

209. LLADONOSA, 1970, p. 97.

210. Sobre aquesta qüestió, vegeu SANAHUJA, 1944, p. 154-155; ESTEVE, 1990, p. 260-261; CONEJO, 2002, p. 489-492.

terromput. D'una banda, i com veurem un xic més avall, la marmessoria d'en Gallart va ser molt problemàtica econòmicament per la gran quantitat de diners que gestionava, situació que podia haver ocasionat que, malgrat l'emissió de la butlla papal, els diners triguessin a arribar a mans dels obrers de Sant Joan. Aquests problemes d'índole pecuniària van poder encavalcar-se amb l'esclat de la guerra de Joan II (1462-1472). És sabut que la contesa bèl·lica va suposar un important trasbals i que va tenir les seves conseqüències en el desenvolupament de projectes com el que ens ocupa, que es va haver d'aturar per força. No seria fins a la finalització de la guerra, per tant, que l'obra del retaule lleidatà va remuntar, i d'aquí, potser, que Garcia aparegui documentat a la ciutat el 1473.

Sigui o no viable aquesta argumentació, el que tampoc sabem del cert és si Pere Garcia ja havia començat a treballar en el projecte el 1455, o si en aquell moment les tasques que s'estaven duent a terme eren únicament les de fusteria, ja que el document parla de "retabulum construendum" i no de tasques pictòriques. A la llum de l'estil dels compartiments que ens han pervingut, tots molt unitaris, sembla poc probable que el de Benavarri iniciés la tasca pictòrica cap a 1455 i que l'hagués d'interrompre i continuar-la en acabar la guerra de Joan II. En cas que no fos així, i que Garcia ja treballés en el retaule lleidatà en aquella data, prendria sentit la clàusula inclosa en el contracte amb els Martorell en què el pintor es reservava el dret de finalitzar algunes obres que tenia iniciades fora de Barcelona, i que nosaltres hem relacionat amb obres com el retaule del convent dels dominics de Cervera²¹¹. En qualsevol cas, i sobre la base de l'estil, preferim situar la realització del retaule de Sant Joan dins el lapse cronològic que va de 1473 a 1482, a l'espera que en el futur pugui aparèixer algun document que obligui a refutar aquesta hipòtesi de datació relativa.

Hem vist que el finançament econòmic dels treballs que s'estaven duent a terme en el retaule de Sant Joan el 1455 havia de sortir de la marmessoria de Berenguer Gallart (†1408), un il·lustre personatge resident a Lleida que va fer testament el 1399. Al document, emperò, no es diu res sobre cap deixa per un retaule destinat a aquesta parròquia. Tanmateix, s'ha de tenir present que el testament estipulava una sèrie d'usos i llegats pietosos, però altres van restar sense especificar i van acabar essent concretats pels seus marmessors. D'aquí que el novembre de 1455 la butlla de Calixt III ordeni una deixa per al retaule de Sant Joan de Lleida, sense que al testament se'n faci menció explícita²¹². Un detall que demostra que els marmessors van actuar amb lliber-

211. Vid. supra n. 127.

212. El testament revela una gran quantitat de donacions que, pel que fa a l'església de Sant Joan, van consistir en un llegat per als pobres vergonyants, tal com havia fet amb la resta d'esglésies de la ciutat. Gallart volia que restés una plasmació física o publicitària d'aquestes donacions i, per tant, va ordenar l'execució de diferents làpides que commemoressin la seva magnificència amb aquests pobres. La de Sant Joan, per exemple, sabem que encara es conserva el 1868, just abans de l'anorreament del temple.

tat en relació amb determinades comandes artístiques el trobem el 1409. En aquesta data es documenta els seus marmessors sol·licitant a Joan d'Alfagerí —que també era marmessor de Gallart— el missal existent a la capella del bisbe Cescomes de la seu de Lleida, ja que el volien emprar com a model per executar-ne un de semblant per a la capella del difunt. És important posar en relleu que Gallart va ser un important promotor artístic ja en vida. Era originari de la vila de Prades, on va exercir com a notari i regent de la procuradoria del comtat (1362-1396), tot i que posteriorment es va instal·lar a la ciutat de Lleida. La seva posició social era realment elevada, i això es prova amb alguna dada econòmica puntual, com podria ser la compra que va fer el 1379 del lloc de l'Espluga Calba (Tarragona), per un preu de 121.000 sous. La historiografia lleidatana l'ha definit com el més gran benefactor particular de l'església lleidatana en aquells anys, especialment de la Pia Almoïna, a la qual va fer importants deixes pietoses²¹³.

La importància dels llegats estipulats al testament, juntament amb el fet que algunes de les darreres voluntats de Gallart no s'acabessin de complir, va provocar la intervenció del papa Benet XIII, que el 21 d'octubre de 1413 va emetre una butlla on amenaçava els marmessors amb penes canòniques si la situació no es regularitzava²¹⁴. Sembla que els problemes persistien deu anys després de promulgar-se el testament, i això va motivar la intervenció del rei Alfons el Magnànim per tal que es distribuïssin correctament determinades quantitats²¹⁵. A la vista dels obstacles que van motivar la intervenció papal i reial en l'assumpte, pren encara més sentit la butlla de novembre de 1455 emesa per Calixt III relativa al retaule de Sant Joan, tot i que d'entrada pogués semblar un mer seguiment institucional del conflicte amb la marmessoria. La butlla ens parla segurament d'un interès personal del papa, atès que es tractava d'una qüestió que afectava una parròquia de la qual va ser beneficiat i on va servir durant uns quants anys²¹⁶. Abans d'ocupar la càtedra de Sant Pere, a més, Alfons de Borja va exercir altres càrrecs a la ciutat de Lleida, com una canongia a la catedral, va ser

213. Totes aquestes qüestions les hem abordat a FITÉ-VELASCO, en premsa, on el lector trobarà l'aparat crític corresponent.

214. La butlla fa un resum del global de les deixes que, a grans trets, coincideix amb el testament. El document papal estipula que, a banda de les obligacions habituals, Gallart va distribuir la resta dels seus béns de la forma següent: la meitat per a la reparació de convents i esglésies de Lleida; una altra meitat per a almoïnes als pobres i casament de donzelles (amb un màxim de 50 sous per cadascun, llevat que fossin parents de Gallart); 400 florins d'Aragó per atorgar al clavari de l'Estudi General, amb els quals s'havien de satisfer sous de professors; 100 florins més per al degà de la catedral i altres del clavari de l'Estudi. Aquests diners s'havien de servir a la caixa que hi havia sota el sagrari de la catedral, i havien de ser gestionats per tres clavis. La butlla inclou, a més, un reglament per a la correcta administració dels diners (CUELLA, 2009, p. 197, doc. 338-339, doc. 702).

215. SANAHUJA, 1944, p. 15-16, 86-87 i 114; LLADONOSA, 1972, p. 669.

216. F. Ruiz, a través d'una via diferent a la nostra, va proposar que Calixt III, i sobretot el seu nebot Joan Lluís del Milà, bisbe de Lleida (1461-1510), tinguessin quelcom a veure amb l'encàrrec del retaule lleidatà. Una participació que deduïa a partir de la inclusió en el retaule del compartiment amb la representació de sant Jeroni i que

assessor del batlle reial, jutge eclesiàstic del bisbat, a més de vicescanner i catedràtic de Cànon a l'Estudi General on s'havia format²¹⁷. Era lògic i justificable, per tant, que es preocupés directament per l'assumpte i mirés de resoldre'l de forma satisfactòria.

A banda d'aquesta dada de 1455, que, com hem vist, deixa força espai per a la interpretació, és obligat recordar que no conservem ni un sol document que ens parli del treball de Pere Garcia en l'execució del retaule major de l'església de Sant Joan de Lleida. Tanmateix, ha estat la combinació de dos factors la que ha permès atribuir-li el grup de compartiments conservats d'aquest desllorigat conjunt. Primerament, les evidències estilístiques, ja que les taules que han ens han pervingut palesen, sense cap mena de dubte, els estilemes del mestre de Benavarri. I, d'altra banda, un valuós testimoni documental, ja que des de fa uns anys sabem que Pere Garcia va treballar durant un temps a la capital del Segre. En aquest sentit, el 19 d'agost de 1473 el pintor consta com a testimoni en una època que es va atorgar al convent de dominics de Lleida²¹⁸, esment que ha donat peu a proposar que en aquell moment es trobés executant algun tipus d'encàrrec juntament amb el fuster Simó Meià (doc. 1459-1500)²¹⁹, que també apareix signant com a testimoni en aquest document.

La proposta és perfectament plausible, ja que trobar documentats conjuntament a un pintor i un fuster permet pensar que podien estar treballant, per exemple, en un re-

associava al fet que tant el papa com el seu nebot haguessin ostentat el càrrec de cardenal dels Quatre Sants Coronats. Vegeu RUIZ, 2009, p. 298.

217. Sobre l'estada a Lleida d'Alfons de Borja, vegeu ALTISENT, 1924; COMPANYY, 2008, p. 287-294. Al Museu de Lleida: diòcesi i comarcal es conserva un fastuós tern de mitjan segle XV que, segons la tradició, va ser donat per Calixt III a l'església de Sant Joan en l'hora de la seva mort com a mostra d'agraïment. Aquesta donació mai s'ha pogut provar amb documents, i troba origen en una tradició vinculada a la parròquia. Vegeu PUIG-COMPANY, 2007, p. 10-12.

218. FITÉ, 1985, p. 97-101.

219. Establim aquesta cronologia a partir de dues referències d'arxiu inèdites, la primera, un document en què apareix signant com a testimoni juntament amb el lapicida Mateu Torrent (ACL, Protocols, not. Joan d'Alcolea, vol. any 1459, fol. 53r), i la segona un instrument relacionat amb el seu fill Joan, que havia marxat de la ciutat per efectuar treballs per al rei (ACL, Protocols, not. Joan Polo, vol. anys 1498-1503, fol. 189v). Meià tenia una casa al barri de Sant Llorenç que afrontava amb el carrer de l'Assoc, prop del carrer del General, que no sabem si era la residència familiar i l'emplaçament del seu obrador (ACL, Protocols, not. Joan d'Alcolea, caixa 1470-1479/1510-1516, lligall anys 1470-1479, vol. any 1478, fol. 41r; vegeu també vol. any 1479, fol. 64). És un fuster a qui fins ara s'ha documentat treballant a la Seu Vella de Lleida entre 1460 i 1470 (ALONSO, 1976, p. 164, 168 y 173; FITÉ, 2003, p. 127, n. 233). La seva activitat a l'antiga catedral es devia perllongar a la dècada dels setanta, atès que el 1477 el trobem cobrant una quantitat per haver fet una post destinada a l'enquadernació del responder del cor del degà (ACL, Compota Ornamentorum, vol. 14, fol. 57r). Fora ja de la catedral, el 1471 el Consell General de la ciutat va ordenar a un grup de fusters que s'havien instal·lat a l'Hospital de Santa Maria i en un pati annex, entre els quals hi havia Simó Meià, que abandonessin aquell indret (CONEJO, 1999, p. 492). Cinc anys després consta entre els prohoms que van participar en una sentència en què es jutjava una baralla que hi havia hagut a la ciutat (FARRENY, 1986, p. 76). El 1484 el documentem efectuant una reclamació pels treballs que havia efectuat a les escoles de Gramàtica i Lògica de l'Estudi General de Lleida (LLADONOSA, 1970, p. 174, doc. 74).

taule. Aquest hipotètic encàrrec s'entén en un context molt precís derivat de les funestes conseqüències de la guerra contra Joan II, que sabem que va afectar alguns edificis de la ciutat. Calia iniciar una etapa de reconstrucció en diferents àmbits, en la qual el fet artístic havia de tenir el seu protagonisme. Convents, esglésies i la mateixa catedral, juntament amb altres edificis significatius de la ciutat, devien patir destrosses i espolis, i d'aquí que fos lògic el restabliment de l'ordre i de l'aspecte interior dels espais afectats²²⁰. Va ser, segurament, el cas del convent de dominics, incendiat el 1464²²¹. Tot i que desconeixem l'abast real de la crema, és molt possible que impliqués danys en el mobiliari litúrgic conservat al monestir, i que Garcia i el fuster Meià es trobessin efectuant reparacions o algun encàrrec nou. Ho podria confirmar el fet que, vint anys després, el 25 de maig de 1484, es contractés Antoni Prats "magister organorum" de Bàscara (Girona) per confeccionar un orgue destinat a l'església conventual, un projecte que tal vegada caldria inscriure en aquest mateix context de reconstrucció²²².

En qualsevol cas, l'obligada reconstrucció motivada per la confrontació bèl·lica segurament va obrir noves possibilitats professionals al pintor de Benavarri, que va poder col·laborar en el restabliment de l'aixovar artístic d'un dels convents més importants de la ciutat. La situació postbèl·lica duia implícita una necessitat d'artesans especialment qualificats que, a voltes, suposava la contractació de mestres forans, ja fos per la manca d'ells a la ciutat o perquè oferien uns nivells de qualitat que els residents a Lleida no podien oferir. Encara que ens falten dades, és molt possible que Garcia arribés a la ciutat amb la voluntat d'aprofitar aquesta conjuntura laboral favorable, sense que puguem confirmar si es va instal·lar de forma més o menys permanent mentre finalitzava les comandes rebudes. Tampoc sabem si els encàrrec del convent de dominics i el retaule de Sant Joan van executar-se de forma consecutiva. Podria ser que sí, i que això hagués implicat l'establiment temporal de l'artista a la ciutat durant un temps, seguint un costum habitual en l'època, en què s'exigia als pintors d'instal·lar-se a la localitat per a la qual anava destinada l'obra, i que va posar en pràctica deu anys després a Barbastre²²³. Desconeixem la naturalesa de l'encàrrec que efectuava per als dominics de Lleida, però existeix la possibilitat que fos una comanda important,

220. Per exemple, el 1471, els rectors de les parròquies de Sant Andreu i Sant Martí de Lleida van demanar al consell de la ciutat que els recompensessin econòmicament per la desaparició de les campanes d'ambdues esglésies, que havien estat sostretes i foses durant la guerra de Joan II (LLADONOSA, 2007, p. 353).

221. S'al·ludeix a aquest incendi com a possible motiu de l'encàrrec a Pere Garcia a FITÉ, 1985, p. 97-101.

222. Arxiu Capitular de Lleida, Protocols, notari Joan d'Alcolea, vol. any 1484 (II), fols. 50v-51r. Tanmateix, tampoc podem descartar que la construcció de l'orgue fos aliena a la destrucció generada per la guerra contra Joan II, ja que el contracte se signava el mateix dia que Prats cobrava les 125 lliures que li faltava rebre en relació amb un orgue que havia construït per a la Seu Vella. Per tant, podria ser que els responsables de la parròquia lleidatana aprofitessin el sojorn a Lleida del mestre d'orgues gironí per encarregar-n'hi un amb destí a Sant Joan.

223. Per exemple, en un document del 14 de setembre de 1483 relacionat amb l'execució del retaule major del convent dels franciscans, Garcia es declara habitant "de present" a Barbastre (VELASCO, 2002-2003, p. 82-83 i docs. VIII-X).

com sens dubte ho va ser la del retaule major de l'església de Sant Joan, una obra monumental dedicada al Baptista realitzada per a la parròquia més important de la ciutat, i que cal considerar una de les grans empreses artístiques dutes a terme a Lleida en aquells anys. El caràcter ambiciós de l'encàrrec s'observa en les dimensions de les taules conservades, que permeten deduir que Garcia segurament hi va feinejar durant dos o tres anys.

Amb tot, no pot descartar-se que ambdues obres s'executessin amb uns anys de diferència, al seu taller de Benavarri, i que Garcia únicament es desplaçés a Lleida per instal·lar-les al seu destí o per efectuar gestions i treballs puntuals. Fos d'una forma o d'una altra, el més probable és que el retaule de Sant Joan restés enllestit cap a 1482, atès que en aquesta data el de Benavarri consta treballant en el retaule major de l'església del convent de franciscans de Barbastre²²⁴, una obra igualment molt ambiciosa que va ocupar el pintor fins al 1485 i que, per exigència dels promotors, el va obligar a residir a la vila mentre va durar el projecte²²⁵. En conclusió, i a desgrat dels dubtes que planteja la notícia de 1455, proposem situar la cronologia relativa del retaule de Sant Joan del Mercat el 1473 i 1482²²⁶. És difícil saber quant temps li va ocupar a Garcia la seva execució, tot i que les taules conservades, juntament amb les característiques d'altres retaules coetanis, fan pensar en una dedicació del taller no inferior a dos o tres anys.

Un altre element que pot incorporar-se al debat sobre la cronologia del conjunt, fins ara mai assenyalat, té a veure amb un dels models que Garcia va emprar per resoldre una de les composicions. Es tracta del sant Jeroni, que, com apuntem en l'apartat que dediquem a aquest compartiment, segueix de forma més o menys fidel un model previ associat al taller de Roger van der Weyden. Són diverses les obres adscrites a l'obra d'aquest pintor flamenc que poden relacionar-se amb la composició de la taula lleidatana. La més coneguda la trobem al tríptic Sforza, conservat als Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les (inv. 2407), que en una de les grisalles de les ales mostra un sant Jeroni molt similar al de Pere Garcia (fig. 37). La circulació internacional d'aquest model s'atesta també en una taula de l'Accademia Carrara di Belle Arti de Bèrgam (inv. 729), que segueix fidelment el model del pintor flamenc, incloent-hi el paisatge i l'ambientació general. El pintor de Benavarri, en canvi, només va manllevar la figura del sant, i va prescindir de l'entorn rocós que envolta el personatge al tríptic Sforza. El darrer s'acostuma a datar entre 1444 i 1460 —i la taula italiana, entre

224. Vid. supra n. 69.

225. El novembre de 1484 devia faltar poc per a la finalització del retaule barbastrenc, atès que el Consell de la vila determina que "[...] agora eran muyto necessario por acabar el dito retaulo y si agora el maestro se yva es debido el retaulo se acabase". El darrer esment de Pere Garcia a Barbastre correspon al 2 de març de 1485, en què el Consell acorda pagar-li 250 sous per les feines efectuades al retaule (VELASCO, 2002-2003, p. 89, docs. XIV-XV).

226. VELASCO, 2006, p. 25.

4. Pere Garcia a Sant Joan de Lleida, o les circumstàncies d'un encàrrec singular

1465-1475—, una cronologia relativa que s'adiu perfectament amb la possible execució del retaule lleidatà, que òbviament cal considerar posterior.

Cal lamentar la desaparició de la gairebé totalitat dels protocols notariais medievals de la ciutat de Lleida —solament ens han pervingut algunes sèries corresponents al Capítol de la Catedral. En cas que s'haguessin conservat, segurament hi trobaríem els documents signats entre Garcia i els promotors del retaule lleidatà, a més d'altres informacions relatives al desenvolupament del projecte. Igualment, la pèrdua d'aquesta documentació impedeix aproximar-nos al conjunt de relacions que Garcia va poder establir amb la resta d'artífexs establerts a la ciutat i, qui sap, si amb altres promotors que van poder encarregar-li treballs per a altres parròquies de la ciutat o dels voltants. Malgrat aquestes mancances epistemològiques, la historiografia ha especulat què va poder suposar l'estada del de Benavarri a la capital de Ponent. En qualsevol cas, i a diferència del que s'ha proposat algun cop, avui dia no pot afirmar-se amb rotunditat que Garcia “formés escola” o que arribés a influir en els pintors locals, ja que ni les escasses obres conservades ni les escadusseres referències documentals que ens han pervingut permeten defensar-ho.

En un altre nivell, el retaule executat per a Sant Joan, juntament amb el que va poder realitzar per al convent de dominics, ens adverteixen de la importància dels escenaris de la capital per als quals Garcia va treballar. No cal insistir que són encàrrecs que serveixen de baròmetre per mesurar el prestigi de l'artista en aquelles dates, que va ser contractat per la parròquia més important i per a un dels convents més poderosos de la ciutat. I sense oblidar que ens trobem en un moment d'escassetat de recursos i, per extensió, de pocs encàrrecs. Tanmateix, és significatiu que Garcia no aparegui en cap moment de la seva trajectòria treballant per a la Seu Vella de Lleida. Després dels seus inicis a Saragossa i del seu retorn a Benavarri cap a 1450, les possibilitats laborals que li devia oferir la nostra ciutat devien ser poc satisfactòries, molt probablement perquè Jaume Ferrer II i el seu taller li devien deixar poc marge de maniobra. Malgrat tot, als anys cinquanta, prèviament al seu sojorn a Barcelona, Garcia va realitzar algun encàrrec en localitats properes a la ciutat, com ja hem tingut ocasió d'analitzar. Tanmateix, la idea de treballar a Barcelona i fer-se càrrec d'un dels tallers més importants de la ciutat, el de Bernat Martorell, el devia seduir molt més. S'ha de tenir present que, des dels anys quaranta, i segurament fins al moment de la seva desaparició, a la dècada dels seixanta —se'l documenta per darrer cop el 1461—, Jaume Ferrer II va controlar el mercat pictòric de la capital, inclosa la Seu Vella, un dels nuclis d'activitat pictòrica més rellevant d'aquells anys²²⁷. Ferrer també treballava per al Consell de la ciutat, la

227. Pel que fa als pintors actius a la Seu Vella al segle XV, vegeu BERLABÉ, 1999, p. 427-472. Sobre l'activitat de Jaume Ferrer II a l'antiga catedral lleidatana, vegeu les darreres aportacions de FITÉ, 2005-2006, p. 67-80, que publica un nou document de 1444 en què Ferrer va ser nomenat pel Capítol “magistrum Sedis ad pingendum omnes et singulos pannos aureos aut sericos”, és a dir, pintor encarregat de l'execució dels draps d'or i seda que s'empraven en les cerimònies fúnebres. En relació amb als treballs que Jaume Ferrer II va realitzar a la Seu Vella, en els darrers anys s'havia

Paeria, institució per a la qual va executar el retaule de la capella —avui encara conservat— i on, a més, va ocupar importants càrrecs públics²²⁸, un detall que segurament va tenir incidència en la seva vida professional. Aquest control es remunta a la generació anterior de la família, quan era encapçalada pel seu hipotètic pare, Jaume Ferrer I, que va regentar a la ciutat un obrador de notable èxit que va treballar abastament a la capital i viles de l'entorn, juntament amb el taller dirigit per Pere Teixidor, el pintor més ben documentat a la ciutat de Lleida la primera meitat del segle XV²²⁹.

Un cop desapareguts Pere Teixidor i Jaume Ferrer II, sembla que la situació podia haver canviat. Entre el grup d'artesans-pintors que consten a l'antiga catedral policromant escultures, pintant ciris i brandons o decorant portes de fusta, cortines i draps, és probable que algun d'ells es dedicués a la pintura de retaules. Tanmateix, les llacunes paleses dins el terreny de les fonts ens impedeixen saber si van tenir la mateixa rellevància pintors com Tomàs Teixidor (doc. 1446-1450), Joan de Sant Martí (doc. 1443-1465), Simó Garcia (1446-1457) i Guillem Rius (1456-1460)²³⁰. Tot fa pensar que no va ser

especulat amb la seva col·laboració en el policromat del retaule major d'alabastre, juntament amb Pere Teixidor i un tal "Joan Conilles" o "Coniller", una tasca dirigida i executada pel pintor Bernat Martorell (FITÉ-BERLABÉ, 1996, p. 103-110). Com ja vam apuntar en el seu moment, hi ha diverses qüestions per corregir o matisar. Primerament, que l'esmentat Conilles o Coniller cal identificar-lo, en realitat, amb el pintor Joan Solivella, de qui s'havia confós el cognom per una lectura equivocada de la documentació. Igualment, vam desmentir la intervenció d'aquests tres pintors en el policromat, ja que es van limitar a efectuar una visura o inspecció, segons hem pogut llegir als documents. En aquest sentit, els mots emprats als llibres de comptes de la catedral no deixen lloc al dubte: "*stimaverant*", "*recogniti-onis*" i "*adjudicavint*" (VELASCO, 2008, p. 565; va anunciar la nostra troballa FITÉ, 2005-2006, p. 69). Sembla que ha estat acceptada per R. Cornudella i G. Macías en un estudi d'aparició recent, en el qual, dissortadament, no citen el nostre treball en l'aparat crític corresponent (CORNUDELLA-MACÍAS, 2012, p. 61-62).

228. Sobre el retaule de la Paeria i, en general, sobre la relació del pintor amb aquesta institució municipal, vegeu PUIG, 2005.

229. El lector podrà advertir el nostre posicionament —i que ara no podem entrar a detallar per raons òbvies— davant una de les polèmiques historiogràfiques més recurrents entre els especialistes que s'han ocupat de la pintura lleidatana del segle XV, aquella que implica Jaume Ferrer (I i II) i Pere Teixidor, a banda dels antics Mestres d'Albatàrrec, Solsona i Montsó, a qui una part de la historiografia ha identificat amb Jaume Ferrer I. En qualsevol cas, solament volem insistir que la identificació de l'autor del retaule d'Albatàrrec amb Pere Teixidor té diversos arguments en contra, com ja han manifestat altres autors. Un de molt pes és la dificultat d'identificar el conjunt d'Albatàrrec amb aquell que el pintor Pere Teixidor *assetiava* a la Seu Vella el 1419, seguint un encàrrec de la comtessa de Cardona. A banda dels arguments que altres autors han esgrimit per rebutjar aquesta identificació (vegeu, per exemple, BERLABÉ, 1999, p. 431-432, n. 23), s'ha de tenir present que les capelles de la Seu Vella que tradicionalment han estat associades a la família Cardona no gaudeixen, ni de bon tros, de les dimensions necessàries per emplaçar aquest moble (VELASCO, 2008, p. 485-486). A tot això s'hi ha d'afegir una hipòtesi recent de F. Fité, força versemblant, en la qual es proposa que el conjunt trobi origen a l'antiga església de Sant Salvador de Lleida (FITÉ, 2003, p. 111, n. 41). En resum, no secundem les propostes que s'han manifestat en diverses publicacions especialitzades, la darrera, el catàleg de l'exposició *Catalunya 1400. El gòtic internacional* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012), on en diversos moments es recullen les opinions de diferents autors i la bibliografia corresponent.

230. Sobre aquests pintors, vegeu BERLABÉ, 1999, p. 427-472.

així, i que en aquell moment a la ciutat no hi havia cap taller que pogués recollir el testimoni dels dos mestres esmentats. És molt possible que quan es va formalitzar l'encàrrec del retaule de Sant Joan a Pere Garcia, el pintor Mateu Ferrer (doc. 1477-1509), fill de Jaume Ferrer II, i de qui sabem del cert que es va dedicar a la pintura de retaules, potser encara no havia assolit el nivell necessari per poder materialitzar obres d'envergadura com aquesta, i més tenint en compte que la seva activitat no es documenta per primer cop fins al 1477²³¹. Això entroncaria amb el que hem exposat més amunt, quan ens hem referit a la possible presa de contacte de Garcia amb el mercat pictòric lleidatà uns anys abans, a través dels vincles amb els hereus de Jaume Ferrer II, que van poder contactar amb ell perquè es fes càrrec de l'obra paterna.

En aquells anys també es documenten a Lleida diversos pintors amb el cognom Sans, segurament tots membres d'una mateixa nissaga artística²³². Domènec Sans (doc. 1469-1482) és un mestre que apareix per primer cop a Lleida i que posteriorment resideix a Barcelona, però sabem ben poc sobre la seva activitat professional²³³. Un parent seu podria haver estat Jaume Sans (doc. 1469-1483), àmpliament documentat a la Seu Vella efectuant tasques secundàries, de qui no es conserva cap notícia que el mostri treballant en l'obra de retaules²³⁴. Clou l'estirp Pàmfil Sans (doc. 1484-1520), que irromp en els documents just quan Jaume desapareix de la documentació, i que va esdevenir un dels pintors amb més pes a la Lleida de finals del segle XV. Sabem que va contractar algun retaule i que va col·laborar amb altres mestres, entre ells Blasi Guiu (doc. 1484-1512), amb qui va executar el 1484 les portes de l'orgue major de la Seu Vella²³⁵.

En definitiva, aquesta hipotètica manca d'artesans qualificats podria ser un dels arguments per justificar que per a la materialització del retaule de Sant Joan se cercués un pintor experimentat, solvent i de prestigi, condicions que reunia Pere Garcia. L'encàrrec a un pintor no establert a la capital lleidatana es va poder donar, per tant, per la inexistència de cap que pogués assumir una empresa de tanta rellevància. Aquesta teoria, juntament amb el fet que prèviament hagués establert contactes amb els hereus del desaparegut Jaume Ferrer II, explicaria la possible entrada en escena del de Benavarri en el panorama pictòric de la capital lleidatana. Sigui com sigui, tampoc podem descartar que, en realitat, la comanda a Pere Garcia s'hagués d'explicar per altres raons que per ara se'ns escapen, com, per exemple, que es tractés d'un pintor l'obra del qual era coneguda o especialment apreciada pels gestors de

231. VELASCO, 2006, p. 27. Vegeu una aproximació recent sobre Mateu Ferrer a COMPANYY-PUIG, 2006, p. 175-178.

232. ESPAÑOL, 2002, p. 322.

233. VELASCO, 2006, p. 28.

234. BERLABÉ, 1999, p. 427-472.

235. VELASCO, 2006, p. 398-399; VELASCO, 2006, p. 28.

la parròquia lleidatana. Tot amb tot, els arguments que hem anat exposant sembla que apunten en una altra direcció, i que va ser una conjunció de coincidències la que va portar al de Benavarri a treballar a la nostra ciutat, entre les quals cal comptar la desaparició de Jaume Ferrer, que Garcia ja fos un pintor conegut a la ciutat i la conjuntura de reconstrucció cívica derivada de la guerra de Joan II.

5. El retaule de Sant Joan de Lleida

5.1. Estructura i desenvolupament iconogràfic

Segons les descripcions antigues i les excavacions arqueològiques que van posar al descobert les restes de l'església el 1975, en origen, l'església de Sant Joan era un temple de nau única i capçalera d'un sol absis semicircular, al qual, al segle XIV, s'hi va afegir una nau lateral que s'adossava a la banda nord (fig. 29)²³⁶. Malauradament les restes que ens han pervingut no permeten calcular l'alçada que devia tenir el presbiteri²³⁷, una dada que ens seria molt útil a l'hora de reconstruir l'aparença del retaule major, així com la distribució dels diferents compartiments que el van integrar. El que sí que es pot amidar és l'amplada màxima del presbiteri, que fa 8,80 metres a l'alçada dels pilars de l'arc presbiteral. Aquest amidament podria marcar uns límits màxims per al retaule, tot i que es devia ubicar un xic més enrere i d'aquí que la seva amplada segurament fos menor.

Dins la bibliografia que ha analitzat mínimament el retaule no existeix cap intent de reconstrucció hipotètica del conjunt, tot i que sí que hem d'esmentar algunes informacions comentades per Judith B. Sobré a l'entorn de la qüestió. En aquest sentit, en ocupar-se del sant Miquel conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum, va apuntar que totes les taules conservades del conjunt presentaven mesures similars, la qual cosa provava que s'integraven en els carrers laterals, que hauria desaparegut la representació central i que el retaule era de dimensions colossals. Segons aquesta investigadora, el sant Miquel podria ser un dels compartiments que flanquejaven la imatge central del Baptista, i que el sant Jeroni del Museu Nacional d'Art de Catalunya ocuparia una posició similar just a l'altra banda²³⁸. Tanmateix, amb data més recent, la mateixa Sobré, en col·laboració amb Bosch, ha manifestat les seves reserves al vol-

236. G. E. Street va publicar una planta del temple (fig. 29) tres anys abans de l'enderroc de l'església (STREET, 1865, p. 360-361, i pl. VIII), que es pot contrastar amb diverses descripcions de viatgers i erudits del segle XIX (ESPAÑOL, 1999, p. 147-150).

237. L'arrasament de l'església es va produir a una cota inferior que la del paviment, d'aquí que els murs que avui dia podem contemplar al subsòl de la plaça corresponguin a la fonamentació de l'església. En el marc de l'excavació, les restes que es van poder documentar corresponents als nivells d'ús van ser molt escasses, i el que avui resta a la vista, per tant, en realitat no ho estava, ja que eren fonamentacions que es van reblir de terra en avançar la construcció del temple (JUNYENT-PÉREZ, 1994, p. 183-184).

238. SOBÉ, 1970, p. 26-27.

tant de com es podien distribuir en el conjunt del moble aquestes taules amb representacions isolades de sants²³⁹.

A partir del nombre de compartiments que ens han pervingut o que coneixem gràficament, i si ho combinem amb una sèrie de factors paral·lels, creiem que podem fer-nos una idea aproximada de l'aparença original del retaule. Són diversos els elements que cal tenir en compte. En primer lloc, la iconografia d'algunes de les taules, que marcarà la seqüència del cicle narratiu. El nombre actual de compartiments amb representacions isolades de sants esdevé també una informació valuosa, ja que a l'hora de plantejar la reconstrucció hipotètica del moble ens poden donar una idea d'aquells espais que els promotors van destinar a imatges de sants que havien de satisfer les devocions pròpies o aquelles més arrelades a la parròquia i entre els feligresos. Caldrà tenir en compte també els possibles temes que mostraven els compartiments desapareguts, que podem intuir a partir dels buits narratius que actualment trobem dins el cicle dedicat a sant Joan i dels episodis més coneguts de la seva llegenda hagiogràfica. Finalment, quant a l'organització estructural i adaptació al marc arquitectònic, únicament comentar que prendrem com a model un parell de retaules de Pere Garcia que són similars pel que fa al nombre de taules i dimensions globals.

D'entrada, el primer que hem d'assenyalar és que el nombre total de compartiments coneguts és de deu, tots corresponents al que devien ser els carrers laterals del retaule. Set mostren episodis lligats al cicle de sant Joan Baptista, mentre que els altres tres són representacions de sants. Donant per segur que han desaparegut algunes taules, i tenint en compte que el cicle del Baptista es conserva gairebé complet, hem de suposar que l'estructura del moble en origen no devia ser gaire diferent de la que té el retaule de Villarroja del Campo (fig. 6) —a desgrat d'algunes manipulacions posteriors i també d'alguna desaparició de compartiments—, i de l'estructura que presentava el retaule de Montanyana, que coneixem bé gràcies a una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (fig. 16). Es tracta de dos conjunts amb un total de dotze compartiments als carrers laterals, més els tres que hi havia al central, un nombre de taules que s'adiu molt bé al que devia presentar el retaule de Sant Joan.

Si es confirma el que proposem, haurem de concloure que han desaparegut quatre o cinc compartiments, dos de corresponents als carrers laterals, i els altres, al central. El dubte resideix en si l'espai principal era ocupat per una taula pintada —com a Villarroja— o per un nínxol amb una escultura —com a Montanyana—, d'aquí la incertesa si el carrer principal tenia dos o tres compartiments pintats. Sigui quina sigui l'opció correcta, és gairebé segur que la representació o imatge central mostrava el Baptista, el patró de la parròquia. Just per sobre és possible que hi hagués un compartiment intermedi amb una escena que ens és desconeguda, tot i que no descartem que es pogués tractar de la Coronació de la Mare de Déu, tal com veiem a Villarroja del

239. SOBRI-BOSCH, 1996, p. 26-29, cat. 4.

Campo, així com en molts altres retaules quatrecentistes d'arreu de la Corona d'Aragó. Al cim és força probable que hi hagués una representació del Calvari, l'escena més habitualment triada per rematar aquest tipus d'estructures.

Els retaules de Villarroja del Campo i Montanyana s'organitzaven a partir de cinc carrers, això és, el central, més dos laterals per cada banda. A Montanyana veiem que l'amplada del carrer central era similar a la de la resta, mentre que a Villarroja del Campo és lleugerament més ampla. Els carrers, en tots dos casos, tenen una alçada de tres nivells, tot i que el central s'enfila una mica més seguint la tònica habitual. El cicle dedicat al Baptista devia iniciar-se a la part superior del carrer lateral de l'extrem esquerre, i la lectura continuava de forma alternada al carrer immediatament contigu, en ziga-zaga i descendent (fig. 30). Començava amb l'Anunci a Zacaries, seguia amb la Visitació, el Naixement del Baptista, la Inscripció del nom del Baptista, el Baptisme de Crist, i finia en aquesta banda esquerra del retaule, segurament en un compartiment no conservat que s'ubicava a la part baixa del carrer interior. Atès el desenvolupament narratiu, i en funció de les escenes més habituals en els cicles dedicats al Precursor, és molt probable que es tractés de l'episodi de la Prèdica de sant Joan al desert.

El recorregut continuaria a la banda dreta del moble i amb la mateixa alternança descrita, començant per la Decapitació de sant Joan i el Banquet d'Herodes. Amb aquest episodi s'acostumava a cloure el cicle dedicat a sant Joan, i d'aquí que pensem que les altres quatre taules que resten per completar el desenvolupament fossin dedicades a representacions isolades de sants. N'hem conservat dues, el sant Jeroni i el sant Miquel, a banda d'una tercera coneguda gràficament, el sant Joan Evangelista. En faltaria una quarta, de la qual a dia d'avui no en podem precisar la iconografia. Pel que fa al sant Miquel, hem de fer notar que presenta una reserva de grans dimensions a la part dreta de la taula, la qual cosa segurament indica el seu posicionament en el límit màxim per la dreta del moble.

Igualment, és possible una opció alternativa a la disposició que aquí hem plantejat, que implicaria col·locar el Baptisme de Crist i la possible escena de prèdica als dos compartiments que rematen els carrers laterals de la banda dreta, amb la qual restarien lliures els quatre compartiments inferiors per emplaçar les representacions isolades de sants (fig. 31). Finalment, és gairebé segur que el retaule presentés una predel·la inferior amb diferents taules, potser dedicades a la Passió de Crist o amb parelles de sants, a més de sagrari i de les preceptives portes amb imatges de cos sencer dels sants Pere i Pau. El resultat de tot plegat és un conjunt que amidaria, aproximadament, uns vuit 8,5 metres d'alçada per 6,5 metres d'amplada. Aquesta alçada total l'obtenim de la suma de les alçades dels tres nivells de compartiments —que oscil·len entre els 184 i els 198 cm—, a la qual hem d'afegir-hi la possible alçada de les portes, que, si tenim presents les de Montanyana (201 x 60 cm), devien sobrepassar els dos metres. Pel que fa a l'amplada, l'obtenim de la suma de l'amplada mitjana de quatre

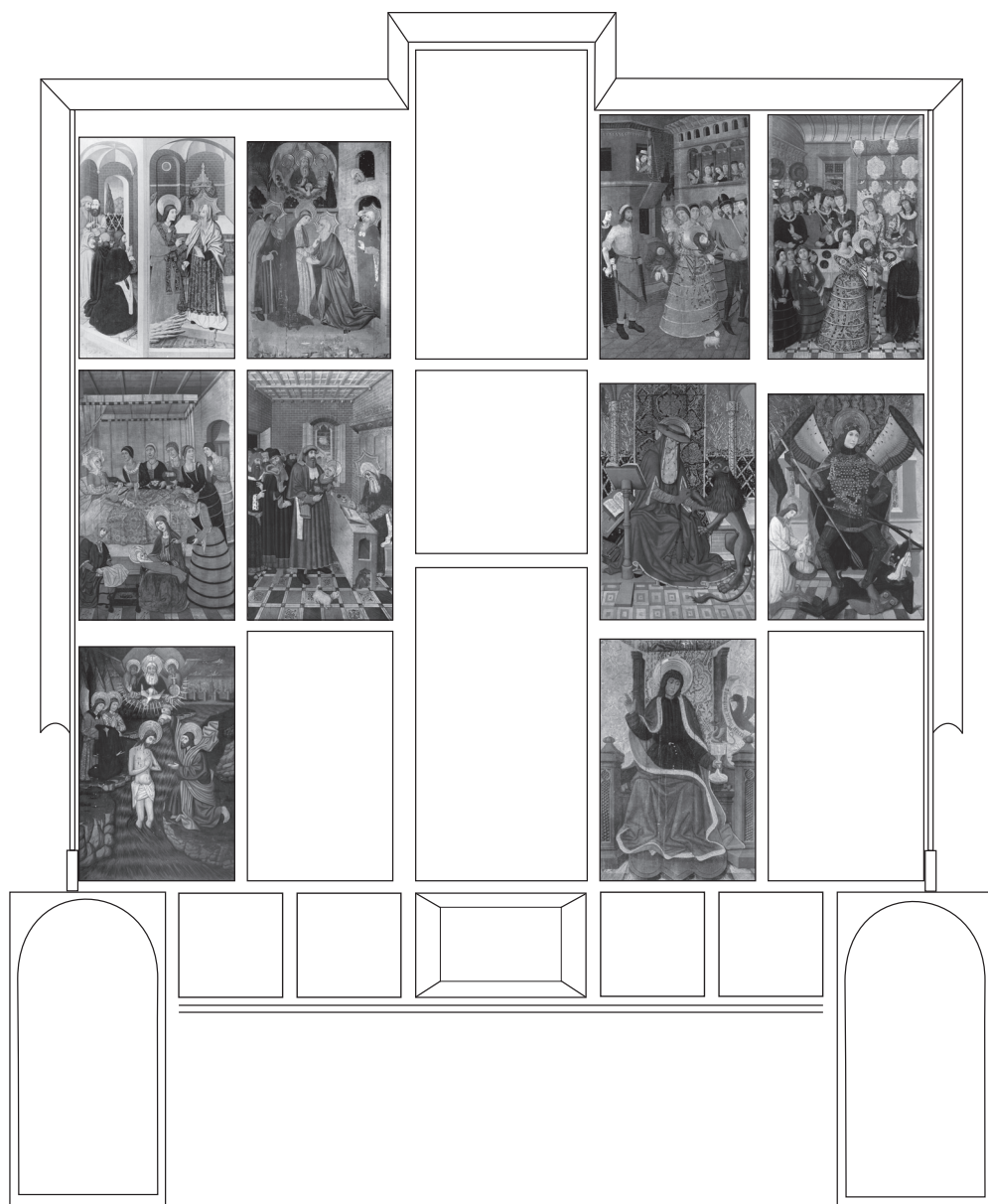


Fig. 30: Reconstrucció hipotètica del retaule major de l'antiga església de Sant Joan de Lleida (1) (Alberto Velasco).

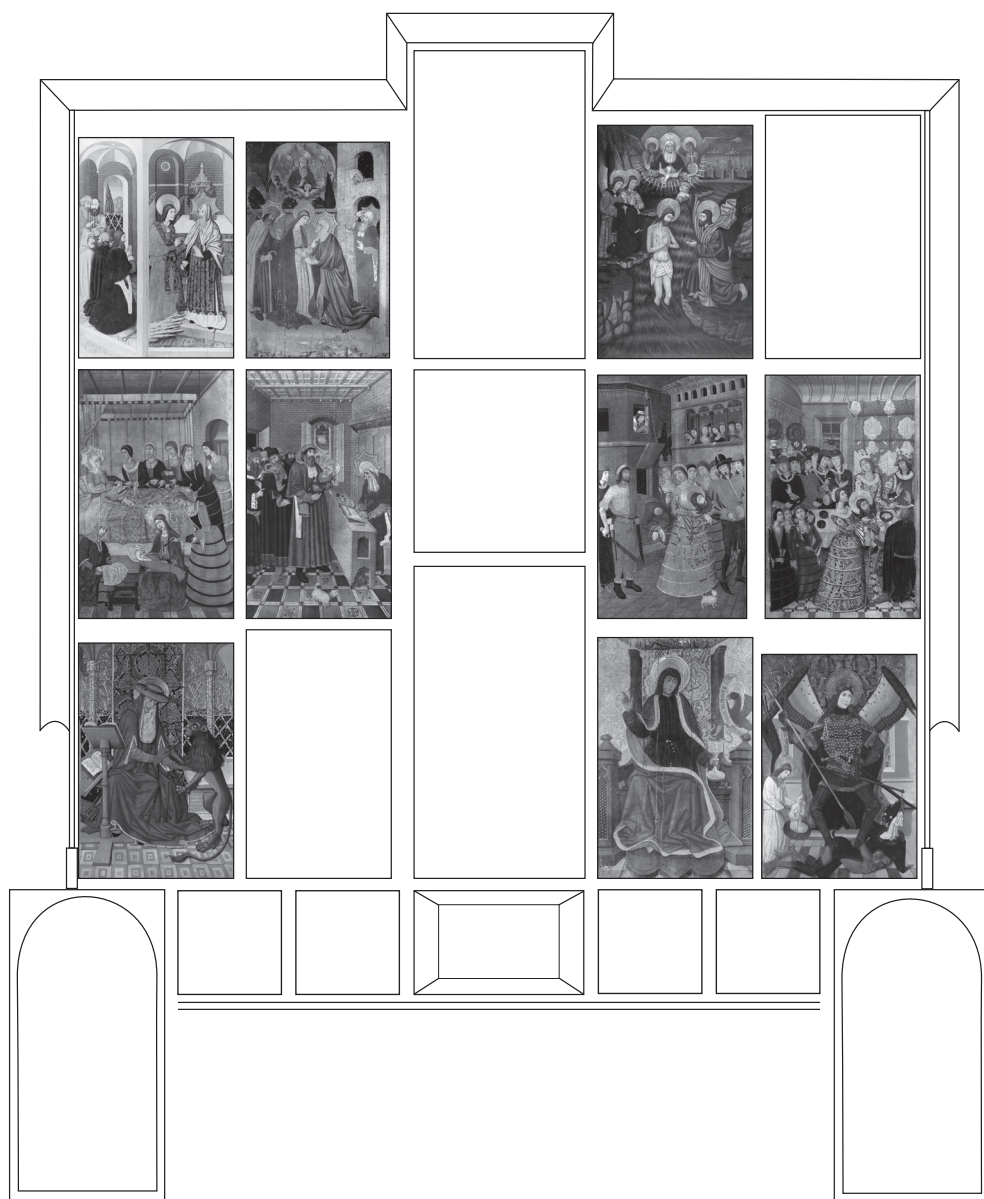


Fig. 31: Reconstrucció hipotètica del retaule major de l'antiga església de Sant Joan de Lleida (2) (Alberto Velasco).

compartiments —que oscil·len entre els 144 i els 115 cm—, més l'amplada hipotètica del carrer central, que no devia ser gaire diferent dels laterals, i tenint en compte que les portes devien sobresortir lleugerament, com veiem en el retaule de Montanyana.

Pel que fa al cicle que es va triar per al desenvolupament narratiu i iconogràfic del retaule, és evident que va venir condicionat per l'advocació de la parròquia, dedicada a sant Joan Baptista. Els evangelis canònics ens donen algunes informacions al voltant de la vida del Precursor, especialment els de Marc i Mateu. Els episodis que resten més àmpliament reflectits són l'Anunci del seu naixement (Lluc 1, 5-25), el Baptisme de Crist (Mateu 3, 16-17; Marc 1, 9-13; Lluc 3, 21-22; Joan 1, 31-34) i la mort del sant (Mateu 14, 1-12; Marc 6, 14-29). Altres fonts, com les *Antiguitats Judaïques* de Flavi Josep, i les històries d'Eusebi de Cesarea i Pere Comestor, van contribuir a farcir d'informació els relats hagiogràfics sobre la vida del sant.

De temps ençà s'ha anat destacant que sant Joan Baptista és una figura intermedietària, de transició, entre l'Antic i el Nou Testament, ja que encarna el profetisme bíblic de l'Antiga Llei i, a la vegada, va ser testimoni de Jesús²⁴⁰. Flavi Josep (18, 117) descriu el sant com un home bo que exhortava els jueus a abraçar la virtut, a practicar la justícia entre els uns i els altres i la pietat vers Déu, així com a rebre el Baptisme²⁴¹. Són diverses les ocasions en què als Evangelis es destaca el seu rol profètic (per exemple, Mateu 11, 13; Lluc 16, 16), a la vegada que en alguna ocasió se'l caracteritza com a “misatger de Déu” (Marc 1, 2). De fet, se'l considera el darrer i més gran dels profetes, ja que ell va veure de prop —Jesús— allò que els altres només van veure de lluny²⁴². Era el Precursor, el *Prodromos* del Messies²⁴³, que va dir d'ell: “Us ho asseguro: entre els nascuts de dona no n'hi ha hagut cap de més gran que Joan Baptista” (Mateu 11, 11). Se l'ha considerat entre els prefiguradors més importants de Crist, i més tenint en compte que hi va conuiu amb ell i el va batejar. Bona part de les seves vides van transcórrer en paral·lel, amb episodis relatats als evangelis que esdevenen completament anàlegs. És el cas de l'anunci del seu naixement, que en tots dos casos va ser efectuat per l'arcàngel Gabriel i, per tant, amb intervenció divina²⁴⁴. Aquestes coincidències vitals van ser remarcades per diversos pares de l'Església i recollides per Iacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*²⁴⁵.

240. Sobre sant Joan Baptista i la seva caracterització com a figura intertestamentària, vegeu MUNIMA, 2007, p. 27-42.

241. FOCANT, 2007, p. 15.

242. DULAEY, 2007, p. 43-59.

243. “Anirà al davant del Senyor amb l'esperit i el poder d'Elies: farà que els pares es reconciliïn de cor amb els fills i portarà els rebels pels camins dels justos. Així prepararà per al Senyor un poble ben disposat” (Lluc 1, 17).

244. RODRÍGUEZ, 2007, p. 71.

245. “El santo Precursor del Señor fue especial y singularmente ennoblecido con los nueve privilegios siguientes: un mismo ángel anunció el nacimiento del Salvador y su propio nacimiento; dio saltos de alegría en el seno de su madre;

En època medieval es detecta un renovat interès per la seva figura, que assoleix una interessant dimensió literària en proliferar diversos relats sobre la seva vida, com, per exemple, un text anglonormand datat al segle XII, a més de la ja esmentada *Llegenda Daurada*, o la *Vie saint Jehan Baptiste* datada el 1322²⁴⁶. Aquestes fonts van servir de base textual per a les representacions i les imatges del sant, i van donar lloc a cicles relativament rics en episodis. Va ser cap a finals del període medieval que se'l va començar a efigiar amb una aparença certament poc cuidada, conseqüència evident de l'eremitisme que practicava, i d'aquí que se l'acostumi a mostrar abillat amb una pell de camell. A part, el seu atribut personal serà l'anyell místic, dins un flabel o damunt un llibre, element que respon a les paraules que va pronunciar en veure Crist per primer cop: "Mireu l'anyell de Déu, el qui treu el pecat del món!" (Joan, 1, 29)²⁴⁷.

No cal insistir que l'expansió del seu culte en els segles medievals es deu, sobretot, a l'important devoció que generaven les seves relíquies. Aquestes van assolir un gran protagonisme en els relats hagiogràfics medievals, atès que n'hi havia de diverses escampades per diferents indrets de la cristiandat. Es tracta d'una qüestió crucial, ja que eren moltes les comunitats que posseïen santes despulles del Precursor. A França, per exemple, eren importants les conservades a Saint-Jean d'Angely, Amiens i Nemours²⁴⁸. Sobretot les del cap van ser especialment venerades. Diuen les fonts hagiogràfiques joanistes que la testa del Baptista s'havia trobat al segle IV. Segons alguns d'aquests textos, havia estat enterrada per Herodies i Salomé a Jerusalem, on la van descobrir dos monjos l'any 391. Altres relataven que es va localitzar a Èmesa —l'actual Homs (Síria)— dins una hídria amagada al mur d'una casa. D'allà es va traslladar a Constantinoble, indret on va restar per venerar-se i on se la documenta al segle XII. Arran de la croada de 1204, van aparèixer una gran quantitat de cranis del Baptista, en un nombre que a finals de l'edat mitjana s'elevava, com a mínim, a dotze. Entre tots, el més popular era el conservat a Amiens, que atreïa gran quantitat de pelegrins per les seves propietats contra l'epilèpsia, la febre, el mal de cap i de gola, i fins i tot la depressió, i al qual s'associava alguna llegenda autòctona sobre la seva translació²⁴⁹.

vino al mundo ayudado por la Madre de Dios; devolvió el habla a su padre; fue el primero que administró el bautismo; señaló con su dedo a Cristo; lo bautizó personalmente; fue públicamente alabado por el Señor; y, finalmente, anunció a los del Limbo que de allí a poco recibirían la visita de su liberador. Esos nueve privilegios justifican que Jesucristo refiriéndose a él dijera: <Es profeta y más que profeta>" (VORÁGINE, 1982, vol. I, p. 337).

246. SURDEL, 2002, p. 201-216; WHITE-LE GOFF, 2007, p. 73-89.

247. Sobre les representacions iconogràfiques del sant vegeu MASSERON, 1957; ALCOY, 1989 p. 47-52; LANGÉ-PACCIA-ROTTI-FRANGI, 1996; GÓMEZ, 2001, p. 407-422.

248. WHITE-LE GOFF, 2007, p. 75.

249. CORBLET, 1864, p. 9-15.

D'altra banda, a Gènova encara avui es conserva la que es considera la safata sobre la qual Salomé va presentar a Herodíes el cap del Baptista²⁵⁰.

Fins i tot a Lleida va poder arribar una relíquia important, tot i que potser no equiparable a les fins ara comentades. Es tracta d'un fragment del cap que la reina Maria de Castella, muller del Magnànim, va llegar el 1458 al convent de Sant Domènec de la ciutat, juntament amb un costella de santa Caterina. La de la santa es trobava dins un luxós reliquiari "de vericle redo a manera de got en que ha dotze perles menudes, dos balaixs. Dos çaffirs encastats en or al damunt a manera d'espiga o tabernacle", mentre que la del Baptista era un ós que es custodiava dins d'una caixeta quadrada d'or, la qual es presentava dins d'un reliquiari "d'argent que's tanca ab dos portes"²⁵¹. Malauradament, no posseïm més referències sobre aquesta important relíquia que, en principi, cal deduir que va arribar al convent lleidatà i que va contribuir a la consolidació i difusió del culte al sant a la ciutat. En aquest sentit, l'arrelament de la devoció dels lleidatans s'atesta fins i tot en la gestació d'una llegenda autòctona al·lusiva a Salomé, i que deia que la jove va trobar la mort ballant sobre un gèlid riu Segre: en fondre's la superfície gelada, el gel va acabar decapitant-la²⁵². Un possible reflex d'aquest clima espiritual que es perllongava cap al món del llegendari i la pietat populars el trobem el 1674 en l'inventari de béns de Felip de Riquer, veí de la parròquia de Sant Joan, que entre les diferents pintures que embellien el seu habitatge en posseïa una amb "la dança de Salomé"²⁵³.

5.2. L'estil

En diferents moments d'aquest treball hem apuntat que l'estil del retaule major de l'antiga església de Sant Joan de Lleida és el propi d'un moment molt determinat de la trajectòria de Pere Garcia de Benavarri. Ho ha destacat la historiografia d'antic, i ho corrobora una anàlisi detinguda dels compartiments que conformaven el conjunt. Aquest moment es correspon amb el darrer període d'activitat del mestre, que cal situar a partir dels anys setanta del segle XV, i en el qual ja hem apuntat que la presència de col·laboradors o ajudants de taller es fa especialment palesa. Les comandes es devien encavallar a l'obra del pintor, i d'aquí que es veiés obligat a comptar amb auxiliars que l'ajudessin a satisfer els projectes amb celeritat.

Sortosament, dins la seva trajectòria hi ha una sèrie d'etapes que són perfectament diferenciables a través de l'estil de les obres que ens han pervingut. Ho veiem en aquells

250. Sobre aquestes qüestions, vegeu BAERT, 2003-2005, p. 8-41; BAERT, 2007, p. 91-125.

251. TOLEDO, 1961, p. 20-21, núm. 10, 15, 22 i 23.

252. GILLI, 1948; CURCÓ, 1997, p. 79-83; LLADONOSA, 2007, p. 466.

253. LLADONOSA, 2007, p. 492.

treballs produïts durant el sojorn saragossà, i ho advertim també en les obres que avui s'associen als anys que Garcia va romandre al capdavant del taller de Bernat Martorell. Amb tot, el grup de realitzacions més nombrós és l'encapçalat pels retaules de Sant Joan de Lleida i Montanyana, als quals podem afegir-hi tot un seguit d'obres probablement executades als anys setanta i vuitanta del segle XV. Es tracta d'un nombre tan elevat de pintures que, per força, hem de suposar que Garcia va comptar amb diversos col·laboradors al llarg d'aquells dos decennis. Tanmateix, ara per ara l'única obra on advertim la mà dels dos únics deixebles coneguts de Garcia és al retaule de Montanyana, en què detectem la intervenció de Pere Espallargues a la predel·la, i la del Mestre de Vielha (Bartomeu Garcia?) a l'Epifania, la Presentació al Temple, la Coronació de la Mare de Déu, i menys clarament en alguns elements secundaris de la predel·la²⁵⁴.

No podem dir el mateix per al retaule de Sant Joan de Lleida, on, segons la nostra opinió, solament es pot parlar de col·laboradors en genèric. Ch. R. Post va ser el primer que va parlar de la presència d'ajudants, i en va veure la mà predominant d'un d'ells a les taules narratives, mentre que per les afinitats amb la taula signada de Belcaire d'Urgell, compartiments com el de sant Miquel o el de sant Jeroni els va considerar de la mà del mestre²⁵⁵. Pel que fa al primer, no presenta la qualitat d'altres taules del moble, sobretot per la posició forçada del personatge. Tanmateix, els trets del rostre els retrobem a la taula signada de Belcaire, com ja va apuntar Hendy²⁵⁶. El sant Joan Evangelista seria una taula en la mateixa línia de les anteriors, amb un tipus de rostre que recorda el dels àngels del Baptisme de Crist, el del sant Jeroni, el del músic que fa sonar una flauta a la Decapitació, així com el d'Herodes i dos dels seus acompanyants —els que es troben a l'esquerra d'Herodíes— de l'episodi del Banquet. Aquests tipus de rostres els retrobem en obres primerenques de Garcia, com podria ser el del retaule de la catedral de Barcelona, en concret a la professió de santa Clara²⁵⁷, i al sant Vicent Ferrer d'un dels entrecarrers; o en un dels personatges de l'escena en què els sants Quirze i Julita són a la caldera, del retaule de Sant Quirze del Vallès. També apareixen en obres de l'etapa prèvia saragossana, com veiem al sant Joan Evangelista del trasllat del cos de la Mare de Déu, i en un dels apòstols de la Dormició del retaule de Villaroya del Campo (fig. 32). Tanmateix, també apareixen en obres del període tardà, com la Magdalena del bancal del retaule de Montanyana, que s'ha de posar directament en connexió amb l'Herodíes i amb el personatge de la seva esquerra a l'escena del Banquet d'Herodes. Tot plegat permet aïllar la mà del mestre en aquests compartiments del conjunt lleidatà.

254. VELASCO, 2006, p. 32-33 i 70-79.

255. POST, 1938, p. 274. Vegeu l'aproximació recent de MACÍAS, 2007, p. 286-293, que proposa la intervenció d'un col·laborador al Baptisme, el sant Jeroni, el sant Miquel i la Visitació. A la Decapitació i el Banquet d'Herodes hi veu la mà predominant de Garcia.

256. HENDY, 1931, p. 269.

257. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 396, fig. 682.



Fig. 32: D'esquerra a dreta, rostre del sant Joan Evangelista del retaule de Sant Joan de Lleida; rostre del sant Vicenç Ferrer del retaule de la catedral de Barcelona; rostre d'un dels personatges del martiri dels sants Quirze i Julita del retaule de Sant Quirze del Vallès; rostre del sant Joan Evangelista del trasllat del cos de la Mare de Déu i rostre d'un dels apòstols de la Dormició del retaule de Villarroja del Campo.

Certament, el sant Jeroni és un dels millors compartiments de tot el retaule, amb un rostre que recorda, per exemple, al del frare que sosté un ciri a la Professió de santa Clara del retaule de la catedral de Barcelona. Els seus trets facials els retrobem, a més, en una altra de les principals obres de Garcia, la Dormició del Museu Nacional d'Art de Catalunya²⁵⁸, en concret al rostre del sant Andreu, que presenta un perfil anàleg; i també en un parell de personatges de l'Anunci a sant Zacaries del propi retaule lleidatà, l'encaputxat i el que apareix just a sobre del darrer. Es tracta d'un tipus de rostre en què destaca un prominent nas, corbat, que és habitual en les obres primerenques de l'artista i que veiem, per exemple, en la partera que apareix en primer terme del desaparegut Naixement de la Verge de la parròquia de Benavarri²⁵⁹. Encara en relació amb el compartiment de l'Anunci a Zacaries, l'arcàngel mostra un cap i un rostre molt en la línia de l'àngel de l'Anunciació de Montanyana²⁶⁰, mentre que la faç de Zacaries recorda el Totpoderós de la Coronació de Montanyana i el personatge de l'extrem dret que apareix al Plany davant el Crist Mort que es conserva a Graus²⁶¹. Pel que fa al personatge amb bonet que li cobreix les orelles, troba un clar paral·lel al Déu Pare de la Teofania que apareix a l'Anunciació del retaule de Montanyana.

Quant a la Visitació, el cap del Totpoderós és similar al del sant Andreu antigament conservat a la col·lecció Battistelli²⁶². El rostre de Maria recorda el del compartiment amb sant Miquel i, sobretot, al d'una santa Caterina conservada fins a la Guerra Civil

258. POST, 1938, p. 533, fig. 195.

259. POST, 1938, p. 216, fig. 54.

260. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 442, fig. 943.

261. Vegeu una reproducció de la Coronació de Montanyana a VELASCO, 2006, p. 72, fig. 4. Quant al Plany de Graus, vegeu la fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixé Mas C-19048).

262. POST, 1947, p. 857 i 861, fig. 367.

Espanyola a la parròquia de Benavarri²⁶³, mentre que els elements vegetals del fons mostren una aparença similar als que trobem a l'Oració a l'Hort de la parròquia de Graus²⁶⁴. Altrament, al compartiment amb el Naixement del Baptista trobem tota una sèrie d'elements que després reapareixeran al Naixement de la Verge de Montanyana, un compartiment amb el qual també trobem punts de contacte en relació amb el tipus de rostres de les parteres. Igualment, el tipus de cabellera llarga que duu Maria, amb uns reflexos molt característics, serà habitual en les obres del taller com veiem a l'esmentada santa Caterina de Benavarri, o a la Maria de l'Anunciació de Montanyana, que, a més, mostra uns trets facials i una posició del cap anàlegs a la Maria del naixement lleidatà. Mostra el mateix tipus de rostre la santa Bàrbara d'una predel·la conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15823)²⁶⁵.

A la Inscripció del nom del Baptista trobem diversos rostres masculins, barbats, habituals en la producció del pintor i que apareixen, per exemple, al Sant Sopar de la col·lecció Lladó, així com a la Dormició i al sant Pau del retaule de Montanyana²⁶⁶. Un d'ells, el que se situa a la part esquerra assenyalant amb el dit, troba un paral·lel ben clar al sant Andreu de la Dormició de Montanyana²⁶⁷. D'altra banda, el sant Joan embolcallat és molt similar a la Maria-Nena que apareix al Naixement de la Mare de Déu de Montanyana i al de Benavarri²⁶⁸. A l'escena del Baptisme trobem uns tipus de rostres que ens recorden els dels compartiments amb sant Benet i sant Victorià de Graus²⁶⁹, amb uns trets fisonòmics molt similars en el cas de Crist i sant Joan Baptista. També, el del Baptista recorda, molt clarament, el del Crist que apareix a l'Oració a l'Hort de Graus²⁷⁰, mentre que el de Jesús pot relacionar-se amb el del Crist de la Resurrecció d'un conjunt de tres taules fragmentàries originari de Benavarri conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (fig. 21). Igualment, els rostres dels àngels del Baptisme podrien posar-se en relació amb el de la Maria d'aquest mateix conjunt del museu lleidatà. Tornant al sant Joan del Baptisme, presenta clars lligams amb sengles personatges del conjunt de taules servat al Museo del Prado, en concret amb el sant Sebastià que conforta Marc i Marcel·lí mentre són a la presó, i amb el sant que trenca

263. POST, 1938, p. 312, fig. 106.

264. MARÍN, 1997, p. 114-117.

265. POST, 1938, p. 279, fig. 87.

266. Vegeu, respectivament, *La Corona de Aragón*, 2006, p. 226; Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixé Gudiol B-853); i NYERGES, 2006, p. 88-89.

267. MACÍAS, 2007, p. 304, figs. 12-13.

268. Reproduïts, respectivament, a AINAUD, 1977, s. p. i POST, 1938, p. 216, fig. 54.

269. Vegeu, respectivament, POST, 1938, p. 283, fig. 89 i ARCO, 1942, vol. II, fig. 534.

270. MARÍN, 1997, p. 119.

l'ídol en un altre dels compartiments²⁷¹; tot i que no dugui barba, pot afegir-se a la comparació al sant Nicolau que trobem al retaule de l'Anunciació del Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 25). Els àngels que apareixen a la Teofania del Baptisme, altrament, poden posar-se en paral·lel amb els seus èmuls de l'Anunciació de Montanyana.

5.3. La venda dels compartiments el 1678 i el seu trasllat a Benavent de Segrià

Pels volts de 1678 els responsables de la parròquia de Sant Joan de Lleida van decidir que ja havia arribat l'hora de substituir el retaule que Pere Garcia de Benavarri havia executat dos segles abans i construir-ne un de nou. Tot indica que entre els motius que els van portar a prendre la decisió hi ha un canvi de gust en benefici de les noves formes barroques. Així, i arran d'una descoberta documental recent, avui sabem que el 30 de maig de 1678 els obrers de l'església de Sant Joan de Lleida van vendre l'antic retaule major —“retabulum veterum altaris majoris dicta ecclesiae”— al Consell Municipal de Benavent de Segrià²⁷², la qual cosa lliga amb el fet que les taules entressin al mercat d'art i antiguitats, precisament, després de ser adquirides en aquesta localitat. Amb la descoberta, per tant, s'ha donat resposta a una pregunta que planava des de feia temps en la historiografia, ja que es desconeixien les raons del trasllat del retaule de Lleida a Benavent i els motius que el van causar. Igualment, a partir d'aquesta informació ens resta constància de la vida útil del moble, o el que és el mateix, sabem el moment exacte en què es va amortitzar.

L'època que atesta la venda del retaule al Consell Municipal de Benavent de Segrià ha estat publicada per J. Yeguas²⁷³, que l'ha tret a la llum en el marc d'una recerca efectuada al voltant dels dos relleus amb el Naixement i el Martiri de sant Joan Baptista custodiats al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 165-166), dels quals se sabia que procedien de l'antiga església de Sant Joan, i que tal vegada eren les úniques despulles conservades del retaule major (figs. 33-34)²⁷⁴. El document ens permet saber que Joan Bi-

271. POST, 1938, p. 293, fig. 94.

272. Arreu de Catalunya es documenten diverses operacions similars. Una de més o menys contemporània és la relacionada amb la substitució del retaule major de l'església del monestir de Santes Creus (Tarragona), que havia estat executat a principis del segle XV per Guerau Gener i Lluís Borrassà —amb la intervenció prèvia de Pere Serra. El 1647 es va contractar un retaule nou que havia d'executar Josep Tramulles, i el vell moble gòtic es va traslladar a l'església de Sant Jaume de Prats (Tarragona). Alguns compartiments, tanmateix, van ser duts a l'ermita de la Mare de Déu de Prats. Vegeu MADURELL, 1948, p. 53-66; BRACONS, 2004, p. 91-102.

273. YEGUAS, 2006, p. 186-189; YEGUAS, 2005-2006, p. 158-159, doc. 3.

274. GARRIGA, 1993, p. 233-236, cat. 528.

elsa, Josep Pedrós i Domènec Moreno van ser els representants de la vila de Benavent, juntament amb Josep Bages, rector de la parròquia. Per part de l'església de Sant Joan de Lleida van actuar Francesc de Guiu, Jaume Montells i Ramon Alòs, obrers de la parròquia. El preu total de la venda va ser 215 lliures barcelonines, que s'havien de pagar en diversos terminis que expiraven el dia de la festivitat de Santa Maria d'agost del 1681. El document dona força detalls sobre com s'havia d'efectuar l'operació, atès que es comenta que els obrers de Sant Joan havien d'assumir el desmuntatge del retaule i el muntatge a l'església de Benavent, per al qual haurien de cercar un fuster que ho dugués a terme. La resta de despeses havien d'anar a càrrec de la vila de Benavent²⁷⁵.

D'altra banda, la descoberta documental de Yeguas també ha permès conèixer el nom de l'escultor que s'havia d'encarregar de l'execució del nou retaule, el manresà Joan Grau, que el 3 de setembre de 1678 va rebre un pagament de 700 lliures pels seus treballs en l'obra del retaule major de l'església, amb la qual cosa els dos relleus conservats al Museu de Lleida han deixat



Fig. 33: Joan Grau. Naixement de sant Joan Baptista procedent del retaule major de l'església de Sant Joan de Lleida, circa 1678, avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Jordi V. Pou).



Fig. 34: Joan Grau. Martiri de sant Joan Baptista procedent del retaule major de l'església de Sant Joan de Lleida, circa 1678, avui al Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Foto: © Museu de Lleida: diocesà i comarcal (Jordi V. Pou).

275. YEGUAS, 2005-2006, p. 163, doc. 3.

de ser anònims²⁷⁶. El document aclareix, a més, que en aquella data el retaule ja estava enllestit i emplaçat al seu lloc, i això permet deduir que ja s'havia dut a terme el trasllat a Benavent del vell retaule de Pere Garcia. Altrament, sabem que el nou moble construït pels Grau va restar en ús fins l'anorreament de l'església, tal com revela una descripció poc anterior a aquest lamentable succés ocorregut el 1868²⁷⁷.

Des d'aquell moment i fins a finals del segle XIX no tornem a tenir notícies dels compartiments del retaule ara instal·lats a Benavent de Segrià. Sembla que la primera menció que atesta la seva presència a la vila la trobem en un recull de cròniques excursionistes publicat el 1890 per Josep Reig i Vilardell, que en descriure l'església va comentar: "Son notables [...] alguns trossos d'un retaule que serveixen d'altars."²⁷⁸ Aquesta notícia permet deduir que les taules es trobaven distribuïdes en diferents altars, sense formar un sol conjunt, tal com les descriu el bisbe Ruano en una carta de 1907 relacionada amb la segona venda dels compartiments, sobre la qual tornarem més endavant. Segons hem vist al principi, les referències immediatament posteriors a aquesta venda deixaven clar que procedia de l'església de Benavent de Segrià, però uns anys després el topònim va generar una certa confusió entre els especialistes, fins al punt que es van considerar originàries de Benavente, a la província d'Osca²⁷⁹. En aquest sentit, bona part de la historiografia va errar-se a partir d'asseveracions d'Hendy i Post al voltant de l'origen del moble. El primer, en parlar del compartiment de Boston, va apuntar que la taula havia estat adquirida en origen a "[...] Benavente in the province of Lerida, on the borders of Catalonia and of Aragon"²⁸⁰, mentre que Post, basant-se en l'anterior, va fer el mateix i va afirmar que eren originàries de "Benavent, just north of Lérida [...] not far distant from Benabarre"²⁸¹. És completament lògic que alguns dels qui s'hi van referir posteriorment interpretessin que la localitat era Benavente, al municipi de Graus (Osca). En qualsevol cas, la descoberta dels documents de 1678 ha confirmat definitivament que els compartiments havien arribat a Benavent de Segrià procedents de l'església de Sant Joan de Lleida, i suposem que en la memòria dels feligresos i els habitants de Benavent restava memòria d'aquesta procedència primigènia, la qual segurament va propiciar que Gudiol la publicqués per primer cop el 1955²⁸².

276. YEGUAS, 2005-2006, p. 163, doc. 4.

277. En una obra publicada el mateix 1868, en relació amb l'altar major es comenta: "[...] magnífico retablo de escultura trabajado en el siglo anterior" (*España Mariana*, 1868, p. 131).

278. REIG, 1890, p. 262.

279. Aquesta problemàtica també va ser apuntada per YEGUAS, 2005-2006, p. 158.

280. HENDY, 1931, p. 148-150.

281. POST, 1938, p. 268.

282. GUDIOL, 1955, p. 281.

Els compartiments del retaule de sant Joan van romandre a Benavent fins a principis del segle XX, quan van ser novament venuts en el marc de les habituals operacions de compravenda de béns artístics d'esglésies i altres edificis religiosos. Desconeixem el nombre de taules que el 1678 van arribar a Benavent, tot i que cal deduir que devien ser totes les que van integrar primigèniament el conjunt. En conseqüència, és possible que el nombre de compartiments venuts a principis del segle XX fos el mateix, tot i que tampoc descartem que durant aquest decalatge de més de dos segles no n'hagués desaparegut algun. Sigui com sigui, ja hem vist que avui dia no conservem totes les taules que en origen van integrar el moble i, per tant, pensem que en el marc d'aquestes dues operacions de compravenda es va perdre el rastre d'alguns.

5.4. 1907: segona venda del retaule

A l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* de 1908 es va publicar un breu article, anònim, en què es donaven a conèixer algunes adquisicions recents del Museu de Barcelona. El text és interessant perquè dóna notícia de l'ingrés al museu d'un conjunt de taules procedents de Lleida, una operació que es qualifica com "l'adquisició principal de l'any". Es tractava de quatre compartiments del retaule de Sant Joan, això és, el Naixement del Baptista, la Inscripció del nom del sant, la seva Decapitació i la taula amb el sant Jeroni²⁸³. La crònica no recull la procedència real de les taules, sinó que simplement apunta un origen lleidatà. Havien estat ofertes pels antiquaris Antoni Marquès i Josep Català el 1907, segons consta a l'acta de la Junta de Museus amb data de 8 de novembre d'aquell any²⁸⁴. El document revela que procedien de "Miravent, cerca de Lérida", una indicació d'origen amb un lleuger equívoc pel que fa al topònim. La Junta els havia examinat i, d'acord amb el seu "excepcional mérito é importancia", en va acordar la compra. Tanmateix, els antiquaris sol·licitaven 15.000 pessetes i, atès que l'organisme tenia problemes de liquiditat, no es va poder fixar un acord que materialitzés l'adquisició. En aquest sentit, es va decidir autoritzar Emili Cabot, vocal de la Junta, per negociar el preu i intentar abaratir-lo fins a 12.000 pessetes, o menys si era possible, de cara al següent exercici pressupostari. Finalment, l'operació es va tancar per 10.000 pessetes, segons llegim a l'acta de 14 de novembre del mateix any. Cabot va informar sobre les gestions practicades i la duresa de la negociació, que finalment es

283. ANÒNIM, 1908, p. 571: "En quant a pintura l'adquisició principal de l'any varen ser les quatre taules gòtiques procedents de Lleyda, que's van vendre a Barcelona. Una d'elles representa a S. Jeroni vestit de cardenal tallant les ungles a un lleó, les altres tres son escenes de la vida de S. Joan Baptista: presentació al temple, naixement y dança de Salomé ab el cap del profeta."

284. Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 8 de novembre de 1907. Fa al·lusió a l'ofertament BORONAT, 1999, p. 402-403.

va tancar per un preu convenient “después de grandes esfuerzos”. En aquest sentit, la Junta va manifestar el seu agraïment al vocal, per la gran tasca efectuada²⁸⁵.

Uns mesos després l'antiquari Antoni Marquès va oferir a la Junta “una tabla gòtica, procedente de la iglesia de Benavent”, proposta de la qual ha restat testimoni en l'acta de l'1 de maig de 1908. Marquès en demanava 1.500 pessetes, però l'adquisició es va desestimar per raons que es desconeixen²⁸⁶. Igualment, la notícia no aporta informació suficient per esbrinar si realment es tractava d'un compartiment del mateix retaule, o si en realitat era un possible tripijoc de l'antiquari amb la procedència per tal de garantir una venda. En defensa de Marquès, s'ha de reconèixer que les operacions que la Junta de Museus va realitzar amb ell sempre van ser profitoses, basades en l'honestetat del comerciant, que normalment donava informació veraç sobre l'origen de les obres que oferia a la venda. Ho remarcuem perquè això podria confirmar que, efectivament, la taula descartada fos una més del conjunt que estudiem.

La venda també ha deixat un interessant rastre documental als registres de la Cúria lleidatana, segons ha publicat darrerament C. Berlabé²⁸⁷. El 25 de setembre de 1907, és a dir, solament un mes i escaig abans que l'ofertament de compra arribés a la Junta de Museus, el bisbe Martín Ruano sol·licitava per escrit al Capítol de la catedral de Lleida autorització per vendre “[...] unos cuadros, que pertenecieron al retablo del altar mayor [de Benavent] y hoy están distribuidos en diferentes puntos de la iglesia”, atès que l'església necessitava importants reformes per a les quals no hi havia disponibilitat econòmica. La carta detalla que les taules —no s'especifica quantes— s'havien peritat en 8.750 pessetes, però res es comenta sobre l'antiquari o el comerciant que desitjava adquirir-les. Partint de les informacions proporcionades per l'arxiu de la Junta de Museus cal deduir que els compradors van ser Marquès i Català, que amb escàs marge de temps van oferir algunes a la Junta.

Aquesta deducció topa amb una informació que va oferir el 1931 Hendy en referir-se al sant Miquel de l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, que va ser adquirit a París l'abril de 1916. Segons Hendy, la taula va arribar a Barcelona de la mà d'un tal “Dupont” —l'antiquari Celestí Dupont—, juntament amb altres que van ser adquirides pel Museu de Barcelona. Segons apunta Hendy, el sant Miquel va ser adquirit a l'antiquari Georges Joseph Demotte (1877-1923) a París, l'abril de 1916, per Paul J. Sachs, que el mateix any el va vendre a Isabella Stewart Gardner, fundadora del museu de Boston²⁸⁸.

285. Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 14 de novembre de 1907. Cfr. BORONAT, 1999, p. 402-403.

286. Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya, ANC1-715-T-680, acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona d'1 de maig de 1907. Boronat fa menció d'aquest ofertament, tot i que sense especificar la data exacta i comentant que es va produir la segona dècada del segle XX (BORONAT, 1999, p. 419).

287. BERLABÉ, 2009, vol. I, p. 123 i vol. II, p. 518-521.

288. HENDY, 1931, p. 150.

La contradicció rau en aquesta hipotètica intervenció de Dupont, que, en principi, no lliga amb el fet que Marquès i Català fossin els posseïdors de quatre compartiments solament un mes després de la sortida del conjunt de Benavent de Segrià²⁸⁹.

La venda de seguida va trobar ressò en la premsa lleidatana del moment, que es va lamentar d'una pèrdua de conseqüències "irreparables". Un dels intel·lectuals més destacats de la Lleida de principis de segle, Alfred Perenya (1882-1932), especialment compromès amb qüestions artístiques i patrimonials, es va fer ressò de l'operació, en comentar que "de Benavent de Lleyda [ha desaparegut] un altre retaule que també's va vendre pera fer reparacions á l'iglesia. Lo va adquirir una familia barcelonina per la seua capella particular"²⁹⁰. S'intueix així la picaresca emprada pels compradors en l'operació. El 1909 Frederic Godàs va aportar més dades en publicar que l'església de Benavent s'havia reformat "[...] fa poch ab 12.000 pessetes que varen fer venentse uns quadros, que segurament, per ser verdaderes obres artístiques, valien molt mes"²⁹¹. Malgrat que no faci al·lusió explícita a l'operació, trobem un ressò periodístic indirecte de la venda en un article, anònim, aparegut el 1911 a la revista *Museum*, en què sense comentar res sobre el seu propietari o la localització en aquell moment es dona a conèixer el sant Miquel que posteriorment emigraria a Boston²⁹². L'article és un testimoni segurament de la circulació de la taula en el mercat d'art barceloní. El text no esmenta res d'especialment interessant, però és important perquè inclou una reproducció en color de l'obra (tricomia).

Fins ara hem comentat la casuística de venda de cinc dels compartiments coneguts del retaule, però es desconeixen les circumstàncies concretes de dispersió de la resta. L'Anunci a sant Zacaries es va publicar per primer cop el 1925, mentre romania en mans de l'historiador Roberto Longhi, a Roma²⁹³. Es desconeix com va arribar a aquesta col·lecció, en la qual a dia d'avui no es conserva —es troba en parador ignot. Tampoc sabem les circumstàncies que envolten l'arribada a Sevilla del compartiment amb la Visitació, que en temps de Post es conservava a la col·lecció de Miguel Sánchez-Dalp Calonge, comte de Las Torres de Sánchez-Dalp²⁹⁴. Pel que fa als compartiments amb el Baptisme de Crist i el Banquet d'Herodes, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, van ingressar amb data desconeguda a la col·lecció de Maties Muntadas, i se'n

289. També és contradictòria una informació aportada el 1926 per Josep Pijoan, en la qual esmenta -de memòria, segons ell mateix reconeix- que va ser un fuster anomenat Francisquet, acostumat a mercadejar amb antiguitats i amb establiment obert al carrer del Bou de Barcelona, "qui va tenir primer les taules de Benavent (...) dels quals qualche cosa va quedar al Museu" (PIJOAN, 1926, p. 1).

290. PEREÑA, 1908, p. 11.

291. GODÀS, 1909, p. 22.

292. ANÒNIM, 1911, p. 360-363.

293. MAYER, 1925, p. 210-213; GUDIOL-ALCOLEA, 1986, fig. 932.

294. POST, 1938, fig. 100.

desconeix també la via per la qual els va adquirir. Sigui com sigui, arran de la compra de la seva col·lecció per part de l'Ajuntament de Barcelona el 1956²⁹⁵, tots dos compartiments formen conjunt amb els quatre adquirits el 1907 als antiquaris Marquès i Català. Finalment, la darrera de les taules és la de sant Joan Evangelista, que es relaciona amb el retaule de sant Joan del Mercat des de dates recents. No es té constància del seu parador actual, tot i que gràcies a la informació que acompanya una fotografia de la taula conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona sabem que el 1979 es trobava a la Galerie Jean Larcade de París²⁹⁶.

5.5. Els compartiments: estudi

5.5.1. L'Anunci a sant Zacaries

Aquest compartiment es conservava el 1925 a Roma, en mans de Roberto Longhi²⁹⁷. Bona part de la col·lecció aplegada pel cèlebre historiador italià avui es custodia a la Fondazione Roberto Longhi (Florència), però no la nostra taula, del que deduíem que se'n devia desprendre en un moment indeterminat²⁹⁸. A la informació conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixé Mas: G/-67960) s'hi pot llegir "Mario Perotti núm. 1976. Galleria Vitt. Eman. (aug. Piazza Scala). Milano. Tlf: 370.563", fet que va donar peu a Gudiol i Alcolea a pensar que la taula es trobava en aquell moment en una col·lecció de Milà²⁹⁹. És molt probable que no fos així, ja que aquesta informació segurament correspon a una referència d'arxiu de la Fondazione Federico Zeri, on hi ha una bona col·lecció d'imatges efectuades per l'esmentat Mario Perotti.

Es tractava del compartiment (190 x 128 cm) amb el qual al retaule de Sant Joan s'iniciava el cicle dedicat al Precursor (fig. 35)³⁰⁰. La taula es troba dividida en dos nuclis d'atenció perfectament diferenciats, separats per una mena d'envà que els delimita i els fa independents. El resultat és la visió de dues accions que semblen simultà-

295. *Colección Matías Muntadas*, 1957, p. 11, cat. 23-24.

296. Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, clixé Gudiol 69237.

297. MAYER, 1925, p. 213.

298. Segons ens ha informat amablement Andrei Bliznukov, responsable de la biblioteca de la Fondazione Roberto Longhi de Florència, no hi ha rastre sobre com la taula va abandonar la col·lecció, la qual cosa indica que potser ho va fer poc després de la publicació de l'article de Mayer.

299. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 187, cat. 541.

300. Les mesures les hem obtingut de la informació associada a la fotografia que es conserva a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (clixé Mas: G/-67960).

nies en el temps i que es presenten a l'espectador a través de dos arcs de mig punt, el de la dreta, força rebaixat. A l'estança de l'esquerra apreciem un grup de personatges masculins agenollats en plena oració, mentre dos més, dempeus, gesticulen i conversen animadament. L'espai representat, un temple, és de planta poligonal i es cobreix amb una volta de creueria que recolza sobre mensules. Al mur del fons detectem una obertura que dona a l'exterior i que deixa veure una mena de paisatge o verger amb un xiprer, una tanca i altres elements vegetals.

A l'espai de la dreta és on se situa el nucli principal de l'acció, ja que mostra el moment en què l'arcàngel Gabriel es va aparèixer a sant Zacaries per anunciar-li que seria pare. L'acció es desenvolupa en una estança presidida per un altar amb tabernacle al qual s'arriba a partir de tres esgraons. Zacaries va ricament abillat amb una alba blanca, a més d'una peça de roba amb decoracions de brocat i una capa que li cobreix les espatlles i el cap. És un venerable ancià de llarga i espessa barba, que duu el nimbe poligonal que l'identifica com a personatge de l'Antiga Llei. Efectua un gest de salutació amb la mà esquerra, mentre amb la dreta sosté les cadenes d'un encenser d'aparença ben gòtica. Sant Gabriel, que duu un nimbe circular, se li apareix sobre uns núvols fistonejats i va abillat com a diaca amb alba, túnica i estola. Amb la mà esquerra toca a Zacaries, mentre que amb la dreta l'assenyala en un gest que simbolitza la notícia que li estava comunicant en aquell moment. L'acció es desenvolupa en un espai que arquitectònicament és similar al de la banda esquerra del compartiment, igualment cobert amb volta de creueria, tot i que amb una planta que sembla trapezoïdal.

Tots els elements descrits s'ajusten al relat que es fa de l'episodi a l'Evangeli de sant Lluc (1, 5-20), i això



Fig. 35: Anunci a sant Zacaries, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

demostra que el pintor, el mentor o l'iconògraf van seguir directament el relat evangèlic. El text diu que en temps d'Herodes, rei de Judea, hi havia un sacerdot de la classe d'Abià anomenat Zacaries. Era el marit d'Isabel, que pertanyia a l'estirp d'Aaron. L'evangeli els descriu com dues persones d'avançada edat, justes davant de Déu i lliurades al compliment de tots els manaments i les observances del Senyor. Tanmateix, no van tenir fills. Un dia, mentre Zacaries complia amb les seves obligacions com a sacerdot, se li va aparèixer l'arcàngel Gabriel al costat de l'altar de l'encens, que es trobava dins un santuari aïllat, i on Zacaries havia entrat seguint el ritual dels sacerdots. Mentre, a fora, la multitud continuava pregant i rendint culte. El sacerdot es va espantar per l'aparició angèlica, però Gabriel el va calmar, el va confortar i li va comunicar que les seves pregàries havien estat escoltades per Déu, ja que ell i la seva muller serien pares, per fi, d'un nen a qui posarien el nom de Joan. Zacaries va dubtar de la paraula de Gabriel, ja que no s'explicava la bona nova essent ell i la seva dona persones de tan avançada edat. Davant la seva incredulitat, l'arcàngel li va acabar dient que restaria mut per haver-se resistit a creure el que li havia anunciat.

Com veiem, ens troben davant un tema integrat dins l'Antic Testament que, tanmateix, suposa una transició cap a la Nova Llei. La *Llegenda Daurada* de Iacopo da Varazze recull la història amb completa fidelitat al text evangèlic³⁰¹, i el mateix podem dir d'un altre dels divulgadors de l'episodi a l'edat mitjana, sant Vicenç Ferrer (1350-1419), que va glossar la llegenda hagiogràfica del Baptista en un dels seus cèlebres sermons. Pel que fa a l'anunci a Zacaries, el frare valencià va apuntar que "E veus que hun dia Zacaries anà al temple per fer oració, e, axi com fahia oració, l'àngel Gabriel li aparech al cap del altar, e Zacaries hacne terror. <Ne timeas, Zacaria>. E sapiats que doctrina és certa que quan appar l'àngel bo o la ànima a qualque persona, tantost le dóna terror, car la earn no u pot sostenir; mas, tantost aconsole la persona; e per ço: <No temats>"³⁰². L'episodi és un dels habituals en els cicles dedicats al Precursor en els retaules executats a la Corona d'Aragó en els segles medievals. El trobem, per exemple, al retaule de sant Gabriel de la catedral de Barcelona (ca. 1390), antigament atribuït a Borrassà i actualment relacionat amb Pere de Valldebriga³⁰³, en què es focalitza l'atenció de l'espectador en el mateix anunci ocorregut dins el santuari de l'encens, prescindint d'aquest segon espai que al compartiment lleidatà mostra a la "multitud de fidels" que pregaven a l'exterior.

301. VORÁGINE, 1982, vol. I, p. 335-336. Per a la versió catalana d'aquesta font, vegeu KNIAZZEH-NEUGAARD (eds.), 1977, vol. III, p. 318.

302. FERRER, 1971, p. 15.

303. ALCOY, 1991-1993, p. 346, fig. 13.

5.5.2. La Visitació

La primera notícia que posseïm sobre el compartiment amb la Visitació (192 x 132 cm) ens l'ofereix Ch. R. Post, que el va poder veure a Sevilla a la col·lecció de Miguel Sánchez-Dalp Calonge (1871-1961), comte de Las Torres de Sánchez-Dalp³⁰⁴. Sabem que encara la posseïa el 1935, segons atesta una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixé C82871)³⁰⁵. La col·lecció es conservava al seu palau de la plaça Duque de la Victoria, que va ser anorreat poc després la mort del comte el 1961. A partir d'aquell moment, el conjunt d'obres aplegades per Sánchez-Dalp va ser repartit entre diferents membres de la família, que encara en conserven una part³⁰⁶. No sabem si el col·leccionista tenia un interès especial per l'artista ribagorçà, ja que posseïa una segona obra d'ell, un Sant Sopar avui custodiat a la col·lecció Lladó de Madrid³⁰⁷.

L'escena mostra la composició habitual en l'època, amb un grup de quatre personatges en primer terme integrat per Maria i la seva cosina Isabel, la mare de sant Joan Baptista, a més dels seus respectius esposos, Josep i Zacaries (fig. 36). Les dues santes dones centren la composició. Maria duu un nimbe de cercles concèntrics, vesteix túnica i mantell, i agafa amb una mà Isabel, mentre recolza l'altra sobre el seu braç dret. Isabel, amb nimbe poligonal que l'identifica com a personatge de l'Antiga Llei, col·loca la mà sobre el ventre de Maria. Duu també túnica i mantell, així com una toca que li cobreix el cap. Sant Josep apareix caracteritzat com un home d'avançada edat, amb llarga barba i amb un bastó que li serveix d'ajuda per caminar. Zacaries apareix emplaçat a la porta de l'edifici de la banda dreta de la composició. Tots dos duen nimbes poligonals. El segon gesticula sorprès per l'aparició teofànica de la part superior, en què veiem Déu Totpoderós sobre uns núvols fistonejats sostenint l'orbe terrestre, acompanyat de dos àngels i enviant un colom que simbolitza la concepció del Baptista. La composició s'ha resolt de forma bastant satisfactòria, ubicant els personatges en un espai creïble i en certa forma ben dimensionat. Darrere del grup principal apareix una tanca per sobre de la qual s'intueix un verger amb xiprers i vegetació diversa, mentre que a l'edifici de

304. POST, 1938, p. 302, fig. 100. És important remarcar que, en el moment de la seva publicació, l'historiador nord-americà considerava que aquest compartiment podia formar part del desllorigat retaule de Montanyana.

305. És gràcies a la informació associada a aquesta fotografia que coneixem les mesures de la taula. En un publicació de J. Camón Aznar del 1966 encara s'esmenta com integrada en la mateixa col·lecció (CAMON, 1966, p. 458).

306. Agraïm aquesta informació a Ignacio Hermoso, assessor tècnic de Conservació i Investigació del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Una breu descripció de la col·lecció, de l'any 1930, la trobem a ROMANO, 1930, p. 35-37, en què es menciona que "los primitivos españoles [de la col·lecció] representan las escuelas catalana, aragonesa, andaluza, castellana y valenciana" (p. 36), sense que es doni cap informació concreta sobre la taula del retaule de Sant Joan. Pel que fa a la figura del comte, vegeu SALAS, 2002, p. 398-399.

307. *La Corona de Aragón*, 2006, p. 226, amb reproducció en color.

la banda dreta d'on emergeix Zacaries destaca l'existència d'una finestra on advertim la presència gratuïta d'una dona adormida.

L'episodi s'inspira en el relat de sant Lluc (Lluc 1, 39-45), font que la composició segueix de forma bastant fidel³⁰⁸. Ens trobem davant d'una de les escenes habituals en retaules dedicats a Maria i la infància de Crist, tot i que en aquest cas pren una dimensió diferent gràcies al protagonisme d'Isabel i Zacaries, pares de sant Joan

Baptista, ja que l'acció representa l'encarnació i anuncia la santificació del Precursor. El text evangèlic narra la visita de Maria a la seva cosina Isabel, que residia a Judea. En entrar a la casa la va saludar afectuosament, i tan bon punt Isabel va sentir la salutació de Maria, l'infant que duia al seu ventre, Joan, va saltar dins les seves entranyes. És també el moment en què Isabel va pronunciar les cèlebres paraules: "Ets beneïda entre totes les dones i és beneït el fruit de les teves entranyes" (Lluc 1, 42). L'Evangeli diu que "Elisabet quedà plena de l'Esperit Sant", esment que suposa el fonament textual per a la visió teofànica que apareix al compartiment del retaule de Sant Joan³⁰⁹.



Fig. 36: Visitació, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

308. A la *Llegenda Daurada* de Iacopo da Varazze es comenta sobre aquest episodi: "Quando estaba Isabel en el sexto mes de su embarazo, la Bienaventurada María, que ya había concebido en su seno al Señor, vino, como virgen fecunda, a visitarla, con el fin de darle la enhorabuena por haber superado su esterilidad y para prestarle ayuda, puesto que, siendo vieja como era y dado el estado en que se hallaba, la iba a necesitar. Al llegar a ella y saludarla, san Juan, lleno repentinamente del Espíritu Santo, al sentir ante él la presencia del Hijo de Dios, inundado de alegría se conmovió dentro del vientre de su madre" (VORÁGINE, 1982, vol. I, p. 336-337). Cfr. DULAHEY, 2007, p. 50-52.

309. Pel que fa a aquesta visió teofànica, el text del frare dominic menciona: "Al llegar a ella y saludarla, san Juan, lleno repentinamente del Espíritu Santo, al sentir ante él la presencia del Hijo de Dios, inundado de alegría se conmovió dentro del vientre de su madre" (VORÁGINE, 1982, vol. I, p. 336-337).

En la nostra pintura destaca la presència de sant Josep, que no s'esmenta al text de Lluç ni als evangelis apòcrifs. Es tracta d'un detall força arrelat a la tradició plàstica del moment, i la seva inclusió entronca amb la tradició de les *Vitae Christi* medievals, ja que en textos com les *Meditationes Vitae Christi*, Josep apareix formant part de l'esdeveniment³¹⁰. En aquest cas no pot establir-se un vincle directe entre text i imatge, però paga la pena fer palesa la correlació. Quant als paral·lels, no trobem cap obra dins el catàleg de Garcia o dels seus deixebles que pugui posar-se directament en connexió. Tot i això, el grup central de Maria i Isabel presenta similituds amb l'escena homònima que apareix als retaules d'Enviny (Hispanic Society of America), Abella de la Conca, Son, Vilac (Musèu dera Val d'Aran) i Roda d'Isàvena, tots executats per Pere Espallargues. En el cas del Mestre de Vielha, podria citar-se la Visitació de Vilac (Musèu dera Val d'Aran).

5.5.3. El Naixement de sant Joan Baptista

Aquest compartiment (199,5 x 125 x 7,5 cm) a dia d'avui es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 24102) (làmina 1). Es tracta d'una de les quatre taules que ingressaren al museu des de Benavent de Segrià, això és, el Naixement del Baptista, la Inscripció del nom del sant, la seva Decapitació i la taula amb el sant Jeroni, que es van adquirir als antiquaris Antoni Marquès i Josep Català el 1907, segons consta a l'acta de la Junta de Museus amb data 8 de novembre d'aquell any³¹¹. La taula ha estat restaurada entre els anys 2010 i 2011 pels tècnics del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

L'escena presenta una composició ben habitual en la pintura dels segles del gòtic. Isabel, que duu nimbe poligonal, apareix estirada sobre un llit encaixat amb cobricel ubicat de forma paral·lela al pla pictòric. L'assisteixen un grup de cinc parteres o serventes que li porten ous, pa, beguda i una au cuinada. En primer terme, advertim la presència de tres dones més, dues d'elles assegudes, que netegen i preparen el nou nat a l'escalfor d'un braser. La del centre és Maria, que vesteix una senzilla túnica i un mantell, que identifiquem perquè va nimbada. Sosté en braços Joan, que també duu nimbe. L'acció transcorre en una estança coberta amb un senzill embigat de fusta, i

310. "Considere, donchs, com la regina del món va a peu [...] ab Josep, espòs seu. Sabs qual fo la sua companyia que anch no la desemparà? Certes, pobretat e humilitat e verguonya, qui és honestat de totes altres virtuts [...]" (HAUF, 1987, p. 115). L'arrelament de la presència de Josep en les visitacions que s'executaven per aquells anys l'exemplifica un document del 1506 en què el pintor Pere Cabanes es compromet a finalitzar el retaule major de l'església de Nostra Senyora de Jesús de València. L'instrument descriu les diferents "ystories" a executar, i entre aquestes, "[...] la Visitació de Santa Elisabet e la Verge e Sen Josef aixi a companyades com puga star [...]" (SANCHÍS, 1914, p. 120).

311. Vid. supra n. 284.

amb una obertura a la banda dreta, de la qual emergeix una de les serventes. A diferència del compartiment amb la Visitació, la composició no es troba gaire ben resolta, atès que els problemes del pintor en la configuració perspectiva es fan molt evidents. Ho veiem especialment en el paviment enrajolat, que segueix les receptes tradicionals de traçat d'ortogonals.

L'escena és força interessant perquè aporta molta informació sobre la quotidianitat a la baixa edat mitjana, especialment en el terreny de la indumentària i el mobiliari. Algunes d'aquestes dones vesteixen de forma ben luxosa i aparent, amb refinats vestits de generosos escots rodons, que remetent a la moda de l'època. La volada dels vestits arrenca a la cintura i arriba fins als peus, i dona com a resultat una forma acampanada que ve donada per un verdugut, conformat per una sèrie de cercles rígids anomenats "verducs". El bust de les dames resta cenyit per cordons, mentre que les mànigues dels vestits deixen veure les camises interiors a la morisca a través d'obertures laterals que es tanquen igualment amb cordons. Els darrers també s'utilitzen, en alguns casos, per relligar les mànigues a l'alçada de les espatlles. Quant al mobiliari, destaca la presència del llit encaixat, que es remata amb un cobricel decorat amb cortinatges i teixits. Aquesta tipologia de llit elevat sobre allò que en castellà es denomina "estrado", la trobem ben atestada no només en les representacions pictòriques, sinó també a través de la documentació. És igualment interessant el detall del braser de ferro forjat de format quadrangular, amb exemplars conservats en diferents museus catalans.

Els evangelis aporten ben poca informació sobre el Naixement del Baptista. De fet, el text de Lluc solament menciona que "quan se li va complir el temps, Elisabet tingué un fill" (Lluc 1, 57). Aquesta manca de detalls va motivar que artistes i promotors de retaules se servissin d'un episodi similar a l'hora de definir plàsticament el naixement del fill d'Isabel i Zacaries, el Naixement de la Verge. En aquest darrer cas, les fonts textuais oferien més detalls, i així, per exemple, a la *Vita Christi* d'Isabel de Vil·lena —apareguda uns anys després de l'execució del nostre retaule— es comenta que santa Anna, la mare de Maria, va ser assistida durant el part per cinc dones enviades per Déu³¹². Que la seva representació era ben coneguda dins els entorns artístics no només ho corroboren les obres que ens han pervingut, sinó també algun document contemporani. Ho veiem al contracte d'un retaule destinat a l'església de Sant Joan el Vell de Saragossa, de l'any 1419, en què es demana al pintor Berenguer Ferrer que hi pinti "[...] quando nació la Virgen María en cambra bien adreçada e encortinada, e como la ministravan muytas sirvientes e la banyaban"³¹³.

312. La monja valenciana ens informa que s'anomenaven Benignitat, Pobretat, Prudència, Paciència i Fermetat (VILLENA, 1995, cap. III, p. 76).

313. SERRANO, 1916, p. 418.

Aquestes figures responen a una tradició iconogràfica àmpliament estesa per Orient i Occident, atès que documentem la seva presència en obres bizantines del segle X, i ja més endavant, en realitzacions italianes i franceses dels segles XIII i XIV. També s'ha volgut justificar la seva aparició a partir de permanències de diversos cultes pagans, com el de les tres parques de la mitologia grega que eren sempre presents quan una criatura venia al món. Tanmateix, no pot descartar-se que fossin un reflex d'una realitat més propera i quotidiana, és a dir, que fossin una transposició del que era l'acte d'infantar. Ho veiem, per exemple, en algunes tradicions recollides en obres com el *Costumari Català*, en què parla dels aliments que s'oferien a les dones que acabaven de donar a llum. Lògicament, el conjunt d'aquestes qüestions poden fer-se extensives al Naixement del Baptista a través d'una *contagione* iconogràfica, ja que, com hem apuntat, aquesta composició s'acostumava a resoldre a partir d'esquemes idèntics i amb un nombre i tipus de personatges similars³¹⁴.

Pel que fa a la presència de la Mare de Déu en l'escena, el detall troba suport textual en una tradició recollida per Iacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*, en què es comenta que Maria havia auxiliat la seva cosina Isabel quan aquesta va donar a llum: “Tres meses permaneció la Santa Virgen en casa de su prima, sirviéndola y ayudándola. Ella fue quien cuando el niño vino al mundo lo recogió con sus manos, lo sacó a la luz y como dice la Historia Escolástica, hizo con él diligentísimamente el oficio de rolla o niñera³¹⁵.”

Finalment, cal assenyalar que són molt evidents els lligams de la composició amb una altra obra executada al taller de Pere Garcia, el Naixement de la Verge del retaule Montanyana (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 114750)³¹⁶, tot i que en aquest darrer cas la solució final és menys ambiciosa pel que fa al nombre de personatges i la riquesa de la representació. Es repeteixen detalls com les dues parteres assegudes en primer terme, així com la porta que apareix a la banda dreta de l'estança, l'orientació i el tipus de llit encaixat amb cobricel i teixits ratllats, i també l'embigat de fusta. Sembla clar que s'ha partit d'un model comú afí al taller de Pere Garcia, i que retrobem en dos naixements més, un en comerç a Barcelona fa uns anys (Xavier Vila)³¹⁷, i l'altre conegut a partir d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic³¹⁸. Detectem variants en relació amb el Naixement de la Verge conservat fins al 1936 a la parròquia de Benavarri, que cal considerar obra primerenca del mestre,

314. BESERAN, 1995, p. 871-884.

315. VORÁGINE, 1982, vol. I, p. 337. Vegeu PLANAS, 1989, p. 107-108; BESERAN, 1995, p. 871-884.

316. Reproduït a AINAUD, 1977, s. p.

317. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 559.

318. Institut Amatller d'Art Hispànic, sense número de clíxé. Fotografia inclosa a la carpeta de Pere Garcia just després de les dues taules que els dos investigadors cataloguen amb el núm. 559 (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 189, cat. 559).

segurament anterior al seu establiment a Barcelona³¹⁹, en què reapareix la partera sostenint un drap similar a la que trobem al compartiment de Sant Joan de Lleida. El mateix podem dir de l'escena homònima del retaule de Villarroja del Campo, en què la partera amb el drap torna a fer acte de presència i on veiem que és santa Anna qui sosté al nadó.

Entre els treballs vinculats al taller Garcia pot citar-se el Naixement de la Verge del desaparegut retaule de Santa Anna d'Ainsa (Osca), en què advertim una composició similar invertida, a més de la partera en primer terme, a l'esquerra, que sosté un drap de manera anàloga a les abans esmentades³²⁰. Pel que fa a obres executades per un dels deixebles de Garcia, el Mestre de Vielha, pot esmentar-se el Naixement de la Verge del retaule de Fonz (Osca), sobretot per la presència de les parteres en primer terme i també d'aquelles que serveixen aliments a santa Anna; i també el Naixement del Baptista d'un retaule conservat anys enrere en una col·lecció particular de Blanes (Girona), en què igualment detectem la presència de les assistents³²¹. I finalment, entre les obres d'Espallargues, cal esmentar un dels compartiments d'un retaule antigament conservat a l'església de Capella (Osca), també desaparegut, en què les parteres tornen a fer acte de presència³²².

5.5.4. La Inscripció del nom de sant Joan Baptista

Aquest compartiment (197 x 115 x 6,5 cm) a dia d'avui es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 24103) (làmina 2), i és un dels quatre que es van adquirir als antiquaris Marquès i Català l'any 1907. Ha estat restaurat entre els anys 2010 i 2011 pels tècnics del Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'escena representa el moment en què Zacaries, pare de sant Joan Baptista, escriu el nom del fill sobre un paper ubicat damunt un faristol. L'ancià duu nimbe poligonal i llueix uns *quevedos*. Apareix darrere d'un escriptori amb obertures laterals, sobre el qual es recolza per poder dur a terme l'acció. Darrere seu apareix un interessant arribanc amb respall decorat amb traceries, rombes i florons d'estètica gòtica. Sant Joan, amb nimbe i perfectament embolcallat, roman als braços d'un personatge que apareix representat de cos sencer, ricament abillat. Darrere d'ell esdevenen testimonis de l'acte una munió de personatges masculins, alguns dels quals dialoguen entre ells. L'acció transcorre en una estança de planta trapezoïdal, amb una porta a la banda esquerra i un finestral

319. GUDIOL, 1971, fig. 162.

320. POST, 1938, p. 289, fig. 92.

321. VELASCO, 2006, p. 157 i 183, figs. 37 i 46.

322. ARCO, 1942, vol. II, fig. 526.

de perfil lobulat al mur del fons, amb dos batents de fusta, a través del qual advertim un paisatge presidit per un edifici i un pont. El paviment s'ha configurat a partir d'un enrajolat traçat a partir d'ortogonals i l'estança es cobreix amb enteixinat de fusta format per bigues i permòdols.

L'Evangeli de Lluc (Lluc 1, 57-66) ofereix alguns detalls sobre la forma en què es va produir l'esdeveniment. Es comenta que al cap de vuit dies del naixement del Baptista es va procedir a la circumcisió del nou nat. Veïns i familiars pretenien que es digués Zacaries, com el seu pare. Tanmateix, la mare s'hi va oposar i va manifestar que s'havia de dir Joan. Li van preguntar al pare, i aquest, que romania mut des del moment en què l'arcàngel Gabriel li va anunciar el naixement —per càstig diví i com a conseqüència de la seva incredulitat—, va demanar unes tauletes en les quals va escriure que, efectivament, el nom havia de ser Joan. Tot seguit, Zacaries va recuperar la parla i va a beneir Déu. Per contra, la *Llegenda Daurada*, malgrat que comenta àmpliament el tema de la mudesa del pare, no menciona en cap moment l'acte de Zacaries i la inscripció del nom que s'esmenta a l'evangeli³²³.

A la pintura de Garcia el pare del Baptista assoleix un protagonisme idèntic i desenvolupa la mateixa acció que es detalla a les escriptures, amb la qual cosa es posa èmfasi en el miracle posterior en què va recuperar la parla. La seva mudesa donava a entendre que, en néixer una de les veus de la Nova Llei, l'Antiga havia de callar. Aquest mutisme de Zacaries va ser interpretat pels primers exegetes com una metàfora dels profetes del poble d'Israel. Per exemple, Isidor de Sevilla va apuntar que simbolitzava el silenci de la Llei i dels profetes d'aquell temps sobre la vinguda de Crist. En definitiva, pot afirmar-se que evocava el silenci de Déu a Israel als inicis de l'era cristiana³²⁴. La imatge de Zacaries escrivint el nom del seu fill té aquest valor prefigurador i de lligam directe amb les escriptures, però, tanmateix, trobem algun cas a les representacions medievals del tema —òbviamment excepcional— en què no és ell qui anota el nom, sinó la seva muller Isabel. Ho veiem en una miniatura —un *membra disjecta*— d'un llibre de cor fa uns anys propietat de l'*art dealer* Mortimer Brandt, atribuïda a l'escola senesa i datada cap a 1345³²⁵.

Ens trobem davant d'una de les escenes habituals en els cicles dedicats a sant Joan Baptista, i que retrobem en altres conjunts pictòrics de la Corona d'Aragó executats pels volts dels mateixos anys. Un d'aquests és un grup de taules dedicades al Baptista procedents del monestir de Sixena (Osca), anònimes i de principis del segle XVI, avui conservades entre els Museus d'Osca i Saragossa. Una d'elles mostra

323. VORÁGINE, 1982, vol. I, 336-337.

324. DULAEY, 2007, p. 44-45.

325. BOBER, 1966, p. 38, cat. 17.

l'episodi que aquí analitzem (Museu de Saragossa)³²⁶, amb una sèrie d'interessants coincidències amb el compartiment del retaule de Sant Joan de Lleida. En línies generals, ambdues composicions sembla que troben origen en un model comú, ja que s'han estructurat de forma similar i a partir de tot un conjunt d'elements compartits. Així, a la taula de Sixena veiem com Zacaries s'ha ubicat també a la dreta, darrere d'un escriptori molt similar al de la taula lleidatana, que també presenta obertures laterals. Sant Joan és també sostingut en braços per un home que apareix al bell mig de la composició, mentre que en primer terme apareix un personatge masculí que fa un gest similar amb les mans al que trobem a la taula lleidatana. Igualment, veiem el grup de personatges que assisteixen al succés, emplaçats a la part esquerra. La configuració de l'estança també és molt similar, tot i que en aquest cas ja s'apunta un ressò classicista en les estructures arquitectòniques que la configuren. Fins i tot, trobem un finestral a la part superior que recorda el que apareix a la composició de Sant Joan de Lleida.

5.5.5. El Baptisme de Crist

Aquesta taula (193,2 x 130,8 x 6,7 cm; inv. 64048) (làmina 3), juntament amb el Banquet d'Herodes, va ingressar al Museu Nacional d'Art de Catalunya el 1956, procedent de l'adquisició de la col·lecció de Maties Muntadas per part de l'Ajuntament de Barcelona³²⁷. Totes dues ja consten al catàleg de la col·lecció que es va editar el 1931, tot i que en aquesta publicació encara no s'esmenta ni l'origen real ni l'atribució que, poc després, Post va fer a Pere Garcia³²⁸. En aquest sentit, en un article monogràfic sobre la col·lecció Muntadas signat per J. Sutrà i aparegut el 1944, les taules ja apareixen relacionades amb el pintor de Benavarri³²⁹. La del Baptisme va ser restaurada el 1989 pels tècnics del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

S'ha representat un dels episodis més celebrats de la llegenda hagiogràfica del Baptista, bàsicament perquè també hi participa Crist. Jesús centra la composició i apareix dempeus dins el riu Jordà, nu, únicament abillat amb un perizoni i ajuntant les mans en senyal de pregària i introspecció. L'aigua del riu s'ha executat a partir d'una combinació de bandes de diferent tonalitat i pinzellades rectes, amb la qual cosa s'aconsegueix un interessant efecte de moviment descendent. A la dreta de l'espectador,

326. POST, 1941, p. 134-139, fig. 59.

327. *Colección Matías Muntadas*, 1957, p. 11, cat. 23-24.

328. ANÒNIM, 1931, p. 30 (Baptisme de Crist, cat. 306) i p. 36 (Banquet d'Herodes, cat. 5). Per a l'atribució del Baptisme a Garcia, vegeu POST, 1938, p. 314.

329. SUTRÀ, 1944, p. 157.

en una de les ribes, apareix sant Joan, agenollat i vessant sobre el cap de Crist l'aigua que simbolitza el bateig. Va nimbat i duu una túnica de pell de camell que li cobreix completament el cos, a més d'un mantell de color vermellós que, per efecte del vent, se suspèn en l'aire a l'alçada del cap de forma un xic forçada. Joan vessa l'aigua amb un gerro de ceràmica que recorda les produccions de Manises quatrecentistes. A la riba de l'esquerra, retirats a un segon pla, apareixen dos àngels abillats com a diaques que sostenen els vestiments de Crist. A l'igual que la resta de personatges, duen nimbes de cercles concèntrics efectuats amb la tècnica del pastillatge daurat. Presenten les ales desplegades i alçades. A la part superior de la composició apareix una visió teofànica envoltada de núvols fistonejats, dins de la qual trobem Déu Pare sostenint l'orbe terrestre, a més de dos serafins amb les ales desplegades i el colom de l'Esperit Sant, que descendeix en direcció a Crist. Al fons se situa una ciutat emmurallada de complexa configuració arquitectònica a base de muralles, torres i bestorres. La línia d'horitzó és força elevada, i d'aquí que resti poc espai per a la representació d'aquesta urbs i, alhora, del cel amb els núvols protuberants i esponjosos.

L'episodi del Baptisme de Jesús troba la seva base canònica als quatre evangelis (Lluc 3, 21-22, Mateu 3, 13-17, Marc 1, 9-11 i Joan 1, 29-31). Joan duia ja un temps predicant la paraula de Déu i batejant els seus seguidors. Jesús va decidir anar a Natzaret per ser batejat pel fill d'Isabel i Zacaries, però Joan en un principi va intentar excusar-se —“sóc jo el qui necessita ser batejat per tu, i tu véns a mi! (Mateu 3, 14)—, però per obediència va acabar accedint. En general, tots els evangelis destaquen dos fets importants en l'episodi: d'una banda, la purificació al riu Jordà i, de l'altra, la Teofania, és a dir, l'aparició del Totpoderós per reafirmar que aquell que es batejava era el seu Fill. El text de Lluc, per exemple, remarca que mentre Jesús pregava el cel es va obrir i l'Esperit Sant va baixar cap a Crist en forma visible, com un colom, mentre una veu va dir des del cel: “Tu ets el meu Fill, el meu estimat; en tu m'he complagut.” La funció teològica d'aquesta Teofania és múltiple. És evident que s'aconsegueix distingir Jesús en relació amb la resta de cristians, ja que és Déu qui reafirma i confereix caràcter messiànic a l'acte que s'està duent a terme. A més, serveix per deixar ben clar que Jesús no era com la resta de deixebles o seguidors de Joan, als quals també havia batejat. L'aparició del Totpoderós posa de manifest la divinitat del Fill de Déu, i ho referma la presència del colom de l'Esperit Sant. D'altra banda, l'escena no cal dir que emfatitza la importància del Baptisme en la Nova Llei, que substituïa la circumcisió dels jueus i de l'Antic Testament. Per tant, no només s'està representant un episodi de la vida de Jesús, sinó un dels sagraments més importants de la fe cristiana, aquell que facilita l'ingrés a la comunitat de Déu³³⁰.

El compartiment de Sant Joan de Lleida segueix fidelment les fonts evangèliques, com en general ocorre en totes les representacions medievals del tema. S'es-

330. SQUILBECK, 1966-1967, p. 69-116.

tà emprant un esquema iconogràfic ja consolidat en exemplars trescentistes, com, per exemple, el del retaule de Sant Llorenç de Morunys de Pere Serra. Al segle XV el retrobem en algunes obres de Bernat Martorell, com els retaules de Cabrera de Mar i Vinaixa, així com al retaule de Guimerà, de Ramon de Mur³³¹. En qualsevol cas, ens interessien especialment els lligams amb una obra de l'entorn aragonès, un dels compartiments d'un retaule dedicat al Baptista atribuït a Domingo Ram, conservat actualment al Metropolitan Museum of Art (Nova York, EUA)³³². Certament, les vinculacions són intenses i demostren, probablement, l'existència d'un model comú que segueixen ambdós pintors. És important posar en relleu que no es tracta de l'únic exemple en què l'obra de Ram i Garcia es troba lligada per models comuns, com veurem en analitzar els compartiments del Banquet d'Herodes i el sant Miquel del retaule lleidatà, que també troben uns ressons en l'obra del pintor de Calataiud. Cercant referents més propers, veiem com un dels deixebles de Pere Garcia, el Mestre de Vielha, va manllevar la mateixa composició en un retaule de procedència desconeguda conservat anys enrere en una col·lecció de Blanes³³³. Més genèriques, tot i que no menys interessants, són les concomitàncies que es detecten amb el compartiment homònim del retaule d'Ejea de los Caballeros (Saragossa)³³⁴, executat per un membre del taller de Blasco de Grañén.

D'altra banda, i com a detall comú en alguns dels exemples citats, destaca la presència dels dos àngels, no inclosa ni als evangelis canònics ni als apòcrifs. Arribats del cel, actuen com a diaques assistint durant el sagrament. La seva presència la dictaria la litúrgia contemporània, de la qual en són un reflex, ja que sostenen una peça de roba que podria simbolitzar l'alba blanca amb la qual es revestien els catecúmens després de la immersió³³⁵. Tanmateix, la seva presència algun cop s'ha posat en relació amb aquells àngels que després de les temptacions de Jesús al desert es van quedar amb Ell per assistir-lo (Mateu 4, 11)³³⁶.

331. Vegeu, respectivament, GUDIOL-ALCOLEA, 1986, cat. 133, 377, 392 i 298.

332. SOBRÉ, 1981, p. 104, fig. 15.

333. Les similituds se situen en diferents nivells. En primer lloc, veiem com en ambdues taules es representa una ciutat emmurallada al fons dret de la taula. El riu, amb un traçat similar en ambdós casos, desemboca de forma oberta en primer terme, just a l'indret en què es va col·locar la figura de Crist. El gest i la posició del Baptista, agenollat al marge dret del riu, és comuna en tots dos exemples, com el dels àngels que sostenen les robes de Crist, emplaçats al costat contrari. Així mateix, remarcuem la manera similar en què estan elaborades les roques que delimiten els marges, de forma trencadissa i naturalesa irreal. L'única diferència que hi constatem és la visió teofànica de Déu Totpoderós, que no apareix al retaule del Mestre de Vielha. Vegeu VELASCO, 2006, p. 181-185, fig. 46.

334. Vegeu una reproducció a LACARRA, 2004, p. 65, fig. 26.

335. LAHOZ, 1996, p. 86.

336. CABROL-LECLERQ, 1910, col. 365.

5.5.6. La Decapitació de sant Joan Baptista

Aquest compartiment (196,8 x 126 x 8,7 cm) es custodiat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15883), i és un dels quatre adquirits als antiquaris Marquès i Català l'any 1907 (làmina 4). Va ser restaurat entre els anys 2002 i 2004 pels tècnics del museu barceloní. Juntament amb el Banquet d'Herodes, es tracta d'una de les taules amb més qualitat i més ben resoltes del conjunt. Mostra la decapitació del sant, i ho fa amb una cruesa esfereïdora. La protagonista de l'acció és Salomé, que apareix al bell mig de la composició. Va ricament abillada amb un vestit cenyit de cintura cap amunt, i de forma acampanada a la meitat inferior gràcies al verdugat. Sosté una safata amb el cap del Baptista, que ja ha estat decapitat. El cos del sant resta sense vida emergint d'una finestra de l'edifici de l'esquerra. Aquesta finestra s'obre amb un curiós mecanisme integrat per una trapa i una politja que acciona un personatge des d'una segona finestra superior. Advertim encara la presència del botxí, espasa en mà. Una munió d'homes i dones han assistit al tràgic succés, tots vestits de forma elegant. L'esdeveniment adquireix un aire festiu gràcies a la presència d'un músic que fa sonar un tamborí i una flauta de canya recta. No manquen els detalls anecdòtics que trobem en altres parts del retaule, en aquest cas el gosset de primer terme i el conjunt de dones que apareixen a l'edifici de fons emplaçades dins un mirador o *belvedere*.

Els evangelis que esmenten l'episodi són el de Mateu (14, 3-12) i el de Marc (6, 14-29). També el recull l'historiador Flavi Josep a les seves *Antiquitats Judaiques* (Ant. 18, 117-119), Pere Comestor a la *Història Escolàstica* i Iacopo da Varazze a la *Llegenda Daurada*, entre altres³³⁷. Herodes Antipas, el tetrarca de Galilea, havia repudiat la seva muller i convivia amb Herodies, que era la seva neboda i esposa del seu germà Filip. Sant Joan criticava obertament aquesta unió incestuosa i va recriminar a Herodes que no li era lícit viure amb la muller del seu germà. El tetrarca es va enutjar i va muntar en còlera gràcies a la influència d'Herodies, motiu pel qual va ordenar l'arrest de Joan i el seu empresonament a Maqueront. Amb això també evitava que Joan continués amb la seva prèdica al poble, sobre el qual exercia un gran ascendent i influència. Herodies odiava Joan i el volia fer matar, però no li era possible perquè Herodes sabia que el Baptista era un home just i estimat pel poble i, per tant, el respectava i el mantenia amb vida. Un cop empresonat, Herodies va continuar pressionant Herodes. Així, coincidint amb la festa d'aniversari del segon que es va organitzar a Galilea, la filla d'Herodies i Filip, Salomé, va dansar i ballar davant els convidats. Ho va fer amb tanta bellesa i gràcia que Herodes va prometre concedir-li el que volgués. Herodies va aconsellar a la seva filla que demanés el cap del Baptista i que li portessin en una safata. Herodes es va entristir, però a causa del jurament que havia fet davant els convidats va

337. DELORME, 1997, p. 293-311; FOCANT, 2001, p. 334-353; DULAËY, 2007, p. 55-57.

acabar accedint i va enviar un guarda amb l'ordre de portar el cap de Joan. El guarda va anar a la presó i el va decapitar. Després va dur el cap en una safata, el va donar a la noia i aquesta el va lliurar a la seva mare.

Si ens fixem atentament en el desenvolupament de la història, veurem que l'escena aquí representada s'ajusta, poc més poc menys, amb al relat evangèlic de Marc (6, 27-28). Veiem que Salomé ja duu a les mans la safata amb el cap del Baptista, de la qual cosa deduïm que el soldat o guarda —el personatge de l'esquerra que brandeix l'espasa—, ja li ha lliurat. La imatge de Salomé duent el cap del Precursor en una safata és una de les més cèlebres del cicle de sant Joan, atès que tots dos elements es van venerar com relíquies en diferents indrets³³⁸. De fet, i com ja hem apuntat en un altre moment d'aquest estudi, tenim constància que a Lleida potser en va arribar una gràcies a una donació de la reina Maria de Castella, esposa del Magnànim, que el 1458 va manifestar la voluntat de llegar dues importants relíquies al convent de dominics de Lleida, una costella de santa Caterina i una relíquia del cap de sant Joan Baptista³³⁹. La importància del culte de caps i safates —se'n conservaven diversos arreu— va tenir un ressò en les manifestacions artístiques des del segle XII, en què documentem representacions antropomorfs i arquetípiques d'aquests elements, sempre combinats i en superfícies circulars que evocaven la pròpia forma de la safata³⁴⁰.

D'altra banda, la munió d'homes i dones encapçalats pel músic que fa sonar una flauta i el tamborí al·ludeixen a la festa d'aniversari d'Herodes, que, com acabem de veure, s'esmenta explícitament a les fonts. A aquests elements que poden associar-se directament a les fonts textuais, se n'hi afegeixen d'altres que procedeixen de la quotidianitat quatrecentista, com les dones que apareixen al mirador de l'edifici del fons. Aquest tipus de personatges que esdevenen testimonis secundaris d'esdeveniments hagiogràfics són habituals en els retaules del moment, i cal associar-los, tal vegada, a les “dones finestreres” de què contínuament parla Francesc Eiximenis al seu *Llibre de les dones*. El franciscà les descriu com dones poc venturoses, desocupades i tafaneres. Les seves connotacions negatives són evidents i poden extrapol·lar-se a les que va representar Garcia en aquest compartiment del retaule, ja que sembla que assisteixen impassibles al martiri d'un sant.

Altrament, al retaule lleidatà es va optar per mostrar en dos compartiments diferenciats la decapitació del sant i el posterior banquet d'Herodes, tal com trobem en nombrosos retaules catalans de la baixa edat mitjana. Per exemple, al de sant Joan Baptista i santa Margarida d'Alcover (Tarragona), en un dels retaules del santuari de Tobed (Saragossa), o al del castell de Santa Coloma de Queralt (Tarragona), entre al-

338. BAERT, 2003-2005, p. 8-41; BAERT, 2007, p. 91-125.

339. Vid. supra n. 251.

340. BAERT, 2007, p. 97-98.

tres³⁴¹. En canvi, altres cops es va optar per sintetitzar tots dos episodis en una sola taula³⁴², com en un retaule dedicat al Baptista atribuït al Mestre de Vielha³⁴³, i també en tres obres sorgides de l'obra de Bernat Martorell, el retaule de Sant Joan Baptista de Cabrera de Mar, els dels sants Joans de Vinaixa i una predel·la conservada al Museu Episcopal de Vic³⁴⁴. També ho veiem en un compartiment de retaule procedent del monestir de Sixena conservat al Museu d'Osca (inv. 22), de principis del segle XVI³⁴⁵. Pedro Berruguete va optar per aquesta opció al retaule de Santa María del Campo (Burgos), en què va atorgar un gran protagonisme a la decapitació, que apareix en primer terme, mentre que el banquet el va ubicar al fons, de forma gairebé imperceptible, amb la qual cosa se'ns mostra una certa simultaneïtat més fidel al text evangèlic³⁴⁶.

Cal recordar que la festa de la degollació del Baptista sembla que va ser instituïda per l'Església per commemorar quatre fets: la pròpia decapitació, la crema del seu cap, la recollida i descoberta dels sants ossos, i, finalment, el trasllat d'un dels seus dits a una església construïda en honor del sant³⁴⁷. Precisament, és important posar en relleu que la parròquia de Sant Joan de Lleida no celebrava la seva festa principal el 24 de juny, data del naixement del Baptista, sinó el 29 d'agost, dia de sant Joan Degollat³⁴⁸, la qual cosa atorga una dimensió especial a l'escena que aquí analitzem. Es tracta d'una devoció ben estesa a l'edat mitjana i la ciutat de Lleida no en va restar al marge, ja que al claustre de l'antiga catedral hi havia una capella amb aquesta advocació³⁴⁹.

5.5.7. El Banquet d'Herodes

A l'igual que el compartiment del Baptisme, el del Banquet d'Herodes (inv. 64060; 196,8 x 127 x 6,5 cm) és un dels dos que van ingressar al Museu Nacional d'Art de Catalunya a partir de l'adquisició de la col·lecció Muntadas el 1956 (làmina 5)³⁵⁰. Va ser

341. Vegeu, respectivament, GUDIOL-ALCOLEA, 1986, cat. 45, 104 i 156.

342. Pel que fa a la combinació entre ambdós passatges en una sola taula, vegeu els exemples que cita ALCOY, 1995, p. 752-754.

343. VELASCO, 2006, p. 185, fig. 46

344. RUIZ, 2002, p. 15, 21 i 29.

345. DONOSO, 1968, p. 29.

346. SILVA, 2001, làm. 53.

347. VORÁGINE, 1982, vol. II, p. 547.

348. LLADONOSA, 2007, p. 479.

349. VELASCO, 2008, p. 483.

350. Per a les referències bibliogràfiques anteriors a 1956, vegeu les referències que aportem en l'apartat dedicat al compartiment del Baptisme de Crist.

restaurat l'any 1996 pels tècnics del museu barceloní. Sense cap mena de dubte, es tracta de l'escena del retaule amb més fortuna entre els especialistes, de sempre reproduïda per la gran quantitat de detalls que mostra sobre la quotidianitat, els banquets aristocràtics i el luxe a la baixa edat mitjana. Novament, la protagonista de l'episodi és Salomé, que centra la composició en primer terme i subjecta amb les dues mans la safata amb el cap del Baptista. Duu un luxós vestit de brocat amb un verdugat. Just davant seu, s'agenolla un home que duu un bonet i vesteix una mena de gipó amb caputxa, i que sembla que demana quelcom als monarques que presideixen l'esdeveniment. Darrere de Salomé apareixen un grup de dones amb riques vestidures —igualment amb verdugats—, que s'assemblen a les ja descrites en altres compartiments del conjunt. Una d'elles sosté un curiós vano de plomes d'au.

En un segon pla apareix un grup de personatges masculins encapçalat per un músic que fa sonar una flauta de canya recta i un tamborí, i just al darrere, un tinell decorat amb losanges motllurats de filiació gòtica i amb diferents prestatges en què s'exhibeix una vaixel·la integrada per safates, pitxells i altres peces d'aixovar metàl·lic de tipologia variada. Els homes es cobreixen els caps amb bonets ajustats al cap, alguns dels quals es complementen amb plomes. L'escena representa una festa presidida per dos personatges que apareixen davant una taula perfectament parada, el tetrarca Herodes i la seva companya Herodies, que duen corones daurades efectuades amb la tècnica del pastillatge de guix. La seva noblesa també s'adverteix pel teixit de brocat o dosser que s'ubica al seu darrere, que els distingeix encara més. Ella duu una toca de tela molt fina, mentre que Herodes mostra sota la corona un barret de pell animal. Quant a la taula, és senzilla i se sustenta sobre dos petges ubicats als extrems. Es cobreix amb unes tovalles que presenten un motiu escacat, i a sobre es presenten pans i viandes sobre plats i safates. Pel que fa a l'estança que emmarca l'acció, s'ha configurat de forma similar a altres del mateix retaule, a partir d'un paviment enrajolat traçat amb ortogonals. En aquest cas, el pintor ha volgut cobrir l'espai amb una volta de canó molt rebaixada, de desajust perspectiu evident. Al mur del fons, l'estança s'obre a l'exterior gràcies a un finestral que deixa veure el mar i algunes naus, un detall no mancat de l'efectisme habitual en la pintura gòtica d'arrel flamenquitzant.

Juntament amb el Baptisme de Crist, el Banquet d'Herodes és un dels episodis amb més fortuna del cicle de sant Joan Baptista. En analitzar l'escena de la decapitació del sant, ja ens hem referit a les fonts textuais que donen suport a aquesta representació pictòrica, entre les quals destaquen els evangelis de Mateu i Marc, així com el relat de Flavi Josep. Com en l'escena de martiri, el pintor ha seguit de forma genèrica el que diu el text. Ha representat una escena festiva, ja que les fonts mencionen que el succés amb el cap del Baptista i la dansa de Salomé es va produir durant la festa d'aniversari d'Herodes. El text de Marc (6, 21) esmenta que hi van assistir els alts funcionaris del tetrarca, els quals cal identificar amb els personatges masculins de davant el tinell. Tots dos evangelis fan al·lusió al ball de Salomé, que

va enlluernar Herodes i els seus convidats. A la taula no s'ha representat l'instant del ball³⁵¹, sinó el moment en què Salomé presenta el cap del Baptista a la seva mare Herodies. Amb tot, el detall del ball resta implícit a través de la presència del músic, ja que el tamborí i la flauta que fa sonar són elements que acompanyaven i marcaven el ritme. No cal insistir que el ball i la música eren elements propis d'un ambient festiu, i d'aquí que l'escena sigui un bon reflex del que devien ser aquest tipus d'esdeveniments a l'edat mitjana.

Tant en aquest compartiment com en el de la decapitació, pren bona part del protagonisme Salomé, de qui s'emfatitza el caràcter negatiu, ja que a l'edat mitjana se la considerava un reflex de les prostitutes i ballarines³⁵². Sant Joan Crisòstom va interpretar el seu ball com a mesura de condemna a les dones, afirmant que Salomé va actuar amb una intenció que "deixava enrere a totes les meues". En aquells anys, el ball assolía connotacions negatives dins determinats cercles, i això es veu reforçat a la pintura de Garcia per la presència dels músics, ja que la música profana acostumava a acompanyar les danses³⁵³. Les representacions del Banquet d'Herodes en la pintura del moment corroboren, per tant, que la inclusió dels músics es convertirà en una particularitat àmpliament difosa. Ho trobem en un retaule dedicat als sants Joans del pintor català Joan Mates³⁵⁴, al retaule del Mestre de Vielha ja esmentat més amunt³⁵⁵ i en un compartiment de retaule que sintetitza decapitació i banquet del Swermont Ludwig Museum d'Aquisgrà, relacionat amb l'entorn del pintor gironí Ramon Solà I³⁵⁶. També ho veiem en una taula que es trobava en comerç a Barcelona en temps de Post, procedent de Maluenda (Saragossa)³⁵⁷, així com en un dels compartiments del retaule de Sant Joan Baptista d'Erla (Saragossa)³⁵⁸. Aquesta darrera obra mostra un esquema compositiu, a més, molt similar al del retaule lleidatà, especialment pel que fa a la ubicació de la taula amb Herodes i Herodies, el dosser tèxtil del seu darrere, i els músics de la part esquerra, que també fan sonar flautes rectes.

D'altra banda, crida especialment l'atenció la presència del personatge que s'agenolla davant la taula presidida per Herodes i Herodies, que troba un interessant ressò en el compartiment amb el mateix tema que es conserva al Museu d'Osca (inv. 22)

351. Sí que ho veiem, per exemple, en un dels compartiments del retaule de Sant Joan Baptista de Tobed (Saragossa), del taller dels Serra (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 50, cat. 104, fig. 224).

352. GIRARD, 1984, p. 311-324; DOTTIN-ORSINI, 1988, p. 1232-1243.

353. YARZA, 1990, p. 60; ALCOY, 1995, p. 752-754; ANTORANZ, 2010, p. 37-68.

354. ALCOY-MIRET, 1998, p. 163-173.

355. VELASCO, 2006, fig. 46.

356. RUIZ, 2005, p. 283.

357. POST, 1950, fig. 155.

358. POST, 1941, fig. 144.

procedent del monestir de Sixena (Osca)³⁵⁹. En analitzar la taula amb la inscripció del nom del Baptista del retaule lleidatà hem destacat que presentava lligams molt intensos, precisament, amb una altra procedent del mateix conjunt de Sixena, aquesta custodiada al Museu de Saragossa³⁶⁰. Així, el fet que ara ens aparegui un nou element de comparació tan similar ens fa pensar que Pere Garcia i l'autor dels compartiments de Sixena van compartir models o referents comuns. La circulació d'aquests esquemes en el context aragonès també l'atestem en una obra de Domingo Ram, el ja esmentat retaule del Metropolitan Museum of Art, en què igualment detectem la presència del personatge que s'agenolla³⁶¹. Més amunt hem vist que la composició del Baptisme també entroncava amb l'escena homònima del mateix retaule de Ram, i en el cas del sant Miquel, veurem que el pintor de Calataiud va seguir, igualment, un model idèntic al de Pere Garcia.

Un dels elements de l'escena que ha cridat l'atenció dels especialistes en mobiliari és el tinell o aparador de la part esquerra de la composició, que reproduceix de forma fidel la tipologia que aquests tipus de mobles presentaven a l'edat mitjana. Es tractava d'un moble de luxe destinat a guardar i a exposar les vaixelles dels grans senyors, especialment en jornades festives o davant visites il·lustres³⁶². Diverses cròniques del moment il·lustren sobre aquest tipus de pràctiques, alguna de les quals relativa a les terres de Lleida. Ens referim al relat del viatger Antonio de Lalaing, que el 10 de gener de 1501 va visitar Ponent formant part del seguici de l'arxiduc d'Àustria, Felip el Bell. Al seu pas per la vila d'Arbeca van ser rebuts al palau del duc de Cardona, on se'ls va dispensar una luxosa recepció. Va cridar l'atenció de Lalaing un tinell amb vaixel·la que hi havia al menjador, i d'aquí que s'entretingués a descriure'l amb una certa atenció³⁶³. En aquest tipus d'actes de reconeixement social els amfitrions sempre tenien cura que la vaixel·la restés ben neta i exposada, i així ho manifesta Jaume de Pertusa en una carta de 1493 a Roderic de Borja, llavors papa Alexandre VI, en què descriu els luxosos paraments que el duc de Gandia tenia a casa seva a València. Esmenta un gran nombre de tapisseries, a la vegada que menciona que "lo diumenge parí l'argent, e els fem un bell convit. Ha'ls paregut molt bella cosa l'argent"³⁶⁴. Uns anys abans (1472),

359. DONOSO, 1968, p. 29.

360. Vegeu una reproducció a POST, 1941, p. 134-139, fig. 59.

361. SOBRÉ, 1981, p. 104, fig. 16.

362. Sobre aquestes pràctiques, vegeu YARZA, 2001, p. 21-22, que recull, a més, algunes descripcions i cròniques d'inicis del segle XVI. A tall d'exemple, vegeu el tinell que apareix reproduït en una miniatura d'un manuscrit flamenc (ca. 1475-1480) de la Biblioteca Nacional de França, *Les Faits de Jacques de Lalaing* (ms. fr. 16830, fol. 24), en què es mostra Lalaing davant els comtes de Maine i de Saint-Pol (GAUCHER, 1989, p. 503-518).

363. GARCIA, 1999, vol. I, p. 468.

364. BATLLORI (ed.), 1998, p. 70.

el mateix Roderic de Borja, quan encara era cardenal, va convidar a sopar el bisbe de Sigüenza al palau episcopal de València, que es trobava ricament embellit amb un conjunt de “richs draps”, i que hi havia “lo gran tinell parat ab molta diversitat de vexella de argent [...]”³⁶⁵.

Els pintors de l'època van fer-se ressò d'aquest tipus de celebracions en aquelles escenes en què s'havia de representar un entorn luxós o que havien de ser presidides per certes dignitats. El cas que ens ocupa n'és paradigmàtic, sobradament conegut i reproduït en la bibliografia a l'ús. L'episodi del Banquet d'Herodes era especialment propici per a la representació de mobles d'aquest tipus, i així ho veiem en conjunts procedents d'arreu. Per exemple, en un dels compartiments de la predel·la del tabernacle del Sant Sagrament del museu de la col·legial d'Empoli, executat per Francesco Botticini cap a 1484-1491, en què apareix un tinell amb vaixel·la que recorda força el nostre³⁶⁶. Dins l'entorn hispà, el tinell apareix en una taula de l'entorn lleonès atribuïda al Mestre de Palanquinos de cap a 1500³⁶⁷, entre altres.

5.5.8. Sant Jeroni

El compartiment amb la representació de sant Jeroni és també un dels quatre que la Junta de Museus de Barcelona va adquirir als antiquaris Marquès i Català el 1907, d'aquí que avui es conservi al Museu Nacional d'Art de Catalunya (190,5 x 126,7 x 7,5 cm; inv. 24104) (làmina 6). Va ser restaurat l'any 2002 pels tècnics del museu barceloní³⁶⁸. El sant apareix assegut sobre un banc corregut o ampit que es disposa en paral·lel al pla pictòric. Duu nimbe i vesteix amb la indumentària habitual del col·legi cardenalici, amb mantell vermell i capell del qual pengen una sèrie de borles en diferents ordres, que cauen sobre la part baixa del vestit. Davant el sant apareix un faristol amb un llibre obert a sobre, mentre que a l'esquerra de la composició trobem un escriptori amb dues baldes que mostra diferents volums més. Tots aquests elements al·ludeixen a la vida consagrada a l'estudi del personatge. En la nostra pintura, sembla que el sant ha vist interromput el seu treball per la presència del lleó, que s'ha representat en posició rampant, amb les potes davanteres aixecades per tal que sant Jeroni li extregui una espina de l'urpa.

365. CABANES (ed.), 1991, p. 351.

366. RIGAUX, 1989, p. 254, fig. 107.

367. Va ser subhastada a París el 8 de desembre de 2010, a l'Hôtel Drouot, a través de *Thierry de Maigret commissaire-priseur* (l'cônes, 2010, p. 32, cat. 109).

368. PRAT, 2003, p. 99-107.

L'episodi se situa dins un espai obert a l'exterior, segons revela l'estructura arquitectònica del fons, sustentada per dues columnes o pilars amb decoracions jaspades associades a una volta de creueria de la qual només intuïm l'arrencament dels nervis. El fons és decorat amb diferents elements. Primerament, amb un dosser que cau sobre la superfície on s'asseu sant Jeroni, i que mostra decoracions brocades amb l'habitual motiu de la carxofa. Aquest teixit reapareix en altres compartiments del conjunt, en concret als de sant Miquel i sant Joan Evangelista. Just pel darrere s'intueix una mena de tanca amb forma de gelosia, articulada a partir de losanges entre els quals s'entrellacen elements vegetals³⁶⁹. La tanca arriba fins a mitja alçada, i a partir d'aquesta es desenvolupa un característic fons daurat amb motius gofrats amb la tècnica del pastillatge de guix. Com en la majoria de compartiments del retaule, el pintor va representar un paviment enrajolat de perspectiva deficient.

Jeroni d'Estridó (ca 340-420), sant Jeroni, és un dels Pares i dels grans sants de l'Església catòlica. Se'l coneix especialment per ser l'autor d'una de les traduccions al llatí de la Bíblia, la denominada *Vulgata*. La va realitzar a finals del segle IV per encàrrec del papa Damas I (366-384), que li va encomanar poc abans de morir. La denominació d'aquesta traducció troba la raó de ser en la finalitat del projecte, que tenia per objectiu apropar el text bíblic al poble i fer-lo més entenedor gràcies a l'ús del llatí corrent, més accessible que el clàssic. La tradició diu que sant Jeroni es va dedicar en cos i ànima a estudiar les Escripures, àmbit en el qual va exercir durant molt segles una poderosa influència. De fet, se'l considera un dels pares de l'exegesi bíblica. Va néixer a Estridó, un *oppidum* proper a la frontera entre Dalmàcia i Panònia, entre l'any 331 i el 347. Es va desplaçar a Roma, on va estudiar llatí amb Eli Donat, el més gran llatísta del seu temps. Sant Jeroni va instruir-se en altres idiomes com el grec, la qual cosa li va permetre emprendre la redacció de la *Vulgata*. Igualment, va llegir en profunditat clàssics llatins com Ciceró, Virgili, Horaci, Tàcit i Quintilià, a més d'autors grecs com Homer i Plató. Va decidir anar-se'n al desert a fer penitència, una etapa de la seva vida que ha acabat sent la més coneguda del seu periple vital i que ha tingut una gran fortuna dins el terreny de les manifestacions artístiques³⁷⁰.

A banda d'aquelles pintures que ens presenten el sant al desert entre roques i escorpins, les imatges isolades dins el seu estudi o cel·la no són excessivament habituals en el context hispà. Una de les més conegudes és el retaule de sant Jeroni procedent d'Olmedo (Valladolid), obra de Jorge Inglés, conservat al Museo Nacional de Escultura

369. Aquest element el retrobem en una sarja procedent del convent del Sant Sepulcre de Saragossa, avui al Museu de Saragossa, una obra que en la bibliografia antiga es va incloure entre les obres del sojorn Jaume Huguet a l'Aragó, i que posteriorment s'ha vinculat a un anònim aragonès (SUREDA, 1993, p. 232-235). Agraïm a F. Ruiz Quesada que ens hagi advertit sobre aquest element i la seva relació amb la taula de Pere Garcia.

370. *Acta Sanctorum*, 1765, *die trigesima septembris*.

de Valladolid³⁷¹. Aquestes representacions de contingut eclesiològic acostumen a mostrar una sèrie d'elements habituals, alguns dels quals apareixen en el compartiment de Sant Joan de Lleida³⁷². Els atributs tradicionals del sant són la indumentària cardenalícia, el capell, una creu, una calavera, llibres, materials d'escriptura o la maqueta que el distingeix com a doctor de l'església. Un dels més característics és el lleó, el *leo mansuetus*, que al·ludeix a un dels episodis més coneguts de la seva vida. Diu la seva llegenda hagiogràfica que mentre sant Jeroni meditava prop del riu Jordà, va veure un lleó que es dirigia cap a ell, malferit, amb una espina que li travessava per complet una de les urpes. El sant li va extreure i l'animal, en prova d'agraïment, va romandre per sempre al seu costat. Fins i tot, després del traspàs del sant el lleó es va agitar sobre la seva tomba i va acabar morint de gana. Tanmateix, és molt possible que aquesta llegenda no li correspongui a Jeroni, sinó a sant Jerasi, el nom del qual va fomentar una confusió amb el pare de la *Vulgata*³⁷³.

En qualsevol cas, la figura del lleó apareix associada al sant en múltiples contextos, i la Corona d'Aragó no n'és aliena. Així, consta que un dels entremesos que va recórrer els carrers de València durant la processó de *Corpus Christi* de 1423 era aquell de "Beati Jeronimi cum leone"³⁷⁴. Sabem, a més, que als segles XIV i XV va circular pels territoris de la confederació un recull textual jeronimita en llengua catalana —segurament traduït a València— sobre la seva vida i trànsit, del qual es conserven dues còpies manuscrites i dues incunables, que va contribuir a la difusió popular de l'episodi del lleó domesticat³⁷⁵. També hi devia contribuir la vida del sant inclosa a la *Llegenda Daurada* de Iacopo da Varazze³⁷⁶.

Tot i la gran devoció que es professava pel personatge a Catalunya, no podem parlar d'una gran difusió d'imatges amb les connotacions eclesiològiques de la nostra. Pot esmentar-se únicament el compartiment central d'un retaule atribuït a Jaume Ferrer II, de procedència desconeguda, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 114742)³⁷⁷, en què el sant apareix en una posició similar —assegut— i acompanyat del lleó, que com a la taula de Garcia també s'ha representat en posició rampant. Segons I. Puig, cal datar el retaule de Ferrer cap a 1455-1460, mentre que Alcoy el situa cap a 1449-1459 a partir d'una teoria que el vincula a Antoni Cerdà, cardenal i bisbe de

371. ARIAS, 1996-1997, p. 7-14.

372. Sobre la iconografia del sant, vegeu RIDDERBOS, 1984; RUSSO, 1987.

373. Al voltant d'aquest episodi i la seva iconografia, vegeu RING, 1945, p. 188-196; RUSSO, 2009, p. 473-481.

374. CERVERÓ, 1964, p. 86.

375. WITTLIN (ed.), 1995.

376. VORÁGINE, 1982, vol. II, p. 630-635.

377. PUIG, 2005, p. 204-220.

Lleida, i que li suposa un possible origen a la Seu Vella de Lleida³⁷⁸. En qualsevol cas, sembla clar que es tracta d'una pintura anterior a l'execució del retaule de Sant Joan de Lleida. Val la pena destacar la més que possible procedència lleidatana de l'obra —a banda d'aquesta proposta d'Alcoy que la vincula a la Seu Vella, difícilment verificable, malauradament—, atès que el seu autor, com és sabut, tenia taller establert a la capital. Aquest aspecte no deixa de ser interessant, ja que és significatiu que dues representacions d'aquest tipus, tan escasses a la Catalunya del moment, procedeixin de les nostres terres. Tal vegada, aquest fet trobaria explicació en les possibles relacions que Garcia va mantenir amb els hereus de Jaume Ferrer II, un tema al qual hem dedicat una certa atenció en un altre apartat d'aquest treball.

L'aspecte més interessant que cal destacar de la nostra taula, emperò, i fins ara mai assenyalat, és la gran similitud que presenta amb el sant Jeroni, executat en grisalla, de l'exterior d'una de les ales del cèlebre tríptic Sforza, conservat als Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les (inv. 2407), generalment relacionat amb el taller de Rogier van der Weyden i que s'acostuma a datar entre 1444 i 1460 (figs. 37-38)³⁷⁹. El model es va repetir en dues còpies d'aquesta obra que als anys setanta del segle XX es trobaven en comerç a París i Londres³⁸⁰. Tot indica que es tractava d'un model gestat per l'artista flamenc l'original del qual no ens ha pervingut, habitual després dins el seu obrador i amb una certa fortuna en creacions d'artistes de generacions successives. Entre els casos esmentats per G. Ring i que mostren més lligams amb la nostra taula, cal esmentar un sant Jeroni conservat a mitjan segle XX en una col·lecció particular anglesa, adscrit antigament a Hans Memling; una xilografia anònima de l'entorn germànic, i una taula de l'Städelsches Institut de Frankfurt (Alemanya), del denominat "Mestre de l'Alt Rin"³⁸¹. A aquests exemples cal afegir una taula de l'Accademia Carrara di Belle Arti de Bérgamo (inv. 729), datada entre 1465-1475, que segueix fidelment el model del pintor flamenc, incloent-hi el paisatge i l'ambientació general³⁸².

Al compartiment del retaule de Sant Joan de Lleida, Garcia únicament va manlleva la figura del sant, prescindint de l'entorn rocós que envoltava el personatge a la representació del taller de Rogier van der Weyden. Va respectar, en canvi, la torsió

378. PUIG, 2005, p. 209; ALCOY, 2003, p. 322-327.

379. DAVIES, 1972, p. 206-209; DE VOS, 1999, p. 161. Al voltant de la seva problemàtica atribució, vegeu SYFER-D'OLNE-STROO, 1997, p. 297-311.

380. STROO-SYFER-D'OLNE, 1996, p. 147. Cal descartar, en canvi, una taula del Detroit Institute of Arts (EUA) (inv. 46.359), conservada a mitjan segle XIX a la col·lecció de José de Madrazo i relacionada d'antic amb el seu taller. Presenta un sant Jeroni molt similar al nostre, però segons han determinat proves radiològiques recents, la pintura va ser modificada en un moment indeterminat per tal d'adaptar-la, fraudulentament, a la composició del taller de Roger van der Weyden. Sobre aquesta qüestió, vegeu DE VOS, 1999, p. 405.

381. RING, 1945, p. 188-196.

382. CAVALIERI, 2001, p. 281-284, cat. 34.



Figs. 37-38: A l'esquerra, grisalla amb sant Jeroni d'una de les ales del tríptic Sforza, conservat als Musées Royaux des Beaux-Arts de Brussel·les. A la dreta, sant Jeroni en un dels compartiments del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida.

cap a l'esquerra de la meitat superior del cos del sant, va eliminar el llibre que duia a la falda i va modificar la postura del lleó, que en el model flamenc apareix a quatre potes i aquí en posició rampant, com a la composició de Jaume Ferrer II ja esmentada. Desconeixem la via de penetració d'aquest model del pintor nòrdic a la Península, del qual sembla que és l'únic testimoni conegut. Tanmateix, cal considerar que va arribar d'una forma similar a com s'ha documentat un préstec semblant relacionat amb el retaule de Pompién (Osca), contractat el 1461 per Bernat de Aras (doc. 1433-1472), la taula central del qual —en parador ignorat— segueix directament la denominada Ma-

dona Durán del Museo Nacional del Prado, obra del mestre flamenc. Aquest testimoni demostra que la composició del pintor de Brussel·les era coneguda a l'Aragó cap a 1461-1463, és a dir, encara en vida de l'artista³⁸³.

5.5.9. Sant Miquel

El compartiment amb la representació de sant Miquel (184 x 144 cm) avui es custodia a l'Isabella Stewart Gardner Museum (Boston, EUA) (inv. P19s7) (làmina 7)³⁸⁴. Va ser atribuït a Pere Garcia per Hendy el 1931, que el feia procedent de "Benavente in the province of Lerida, on the borders of Catalonia and of Aragon". Segons l'esmentat investigador, aquesta taula va ser portada a Barcelona l'any 1907 per l'antiquari Celestí Dupont. Se li perd el rastre fins a l'abril de 1916, quan la va comprar Paul J. Sachs a l'establiment de l'antiquari Demotte, a París. Sachs va ser qui la va vendre a la Sra. Isabella Stewart Gardner, fundadora de l'Isabella Stewart Gardner Museum³⁸⁵. Folch i Torres, en un article de l'any 1929 sobre la taula signada de Belcaire d'Urgell, havia esmentat breument, i en genèric, "les taules de Benavent que hi ha al Museu de la Ciutadella"³⁸⁶, mentre que el treball de Hendy és especialment valuós, perquè és el primer cop que es posen en connexió alguns dels desllorigats compartiments del retaule de Sant Joan de Lleida, malgrat que en aquell temps encara no s'hagués fet pública la procedència real del conjunt.

El compartiment mostra l'habitual representació del sant combinant les dues facetes de la seva personalitat per les quals és més conegut, la de *Miles Christi* o *Princeps Militiae Caelestis* i la de psicopomp. El sant, protector de l'església per antonomàsia i cap de les hosts angèliques, s'enfronta al diable, seguint el text de l'Apocalipsi (12, 7-9). Apareix en posició frontal bastant forçada, amb les cames obertes de forma arquejada i lluint unes imponents ales desplegades de tons marronosos. Duu un gran nimbe daurat de cercles concèntrics a la part posterior del cap. Se'l representa com a cavaller que trepitja el maligne, amb capa, espasa embeïnada i arnès —d'acord amb la tradició flamenca més primerenca—, participant d'un model força difós a Occident ja des del segle XIV. La part superior de l'arnès està decorat amb multitud de tatxes de cabota daurada efectuades amb la tècnica del pastillatge, uns elements que li donen

383. MARTENS, 2008, p. 1-18. Sobre la incidència dels models de Roger van der Weyden a la Península Ibèrica, especialment entre els pintors castellans, vegeu MARTENS, 1996, p. 9-78, que, entre altres casos, incideix en la influència de la cèlebre Madona Durán del Museu del Prado en pintors com el Mestre dels Luna.

384. SOBRIÉ-BOSCH, 1996, p. 26-29, cat. 4.

385. HENDY, 1931, p. 148-150; cfr. GAYA, 1958, cat. 806, fig. 36. Malgrat que Hendy no ho esmenti, és molt probable que la taula encara romangués a Barcelona el 1911, atès que aquell any es va publicar un breu article, anònim, en què se'n parlava monogràficament i se'n publicava una reproducció en tricornia (ANÒNIM, 1911, p. 360-363).

386. FOLCH, 1929, p. 30.

una aparença luxosa. L'arcàngel es troba efectuant la psicòstasi, o pesatge de les accions morals. El veiem sostenint amb la mà esquerra una balança amb la qual avalua el comportament de dues ànimes, les quals apareixen en cadascun dels plats de la balança. El diable, que s'aferra amb les dues mans a un dels plats, intenta intervenir en l'operació per tal d'afavorir els seus interessos, tot i que sant Miquel ho intenta evitar clavant-li una llança que sosté amb la mà dreta. L'ànima que es troba en el plat del costat del diable, atemorida, s'endú les mans al rostre, en senyal de desesperació. A l'altra banda, un àngel abillat com a diaca, amb punys de màniga, coll i nimbe daurats, sembla recollir l'ànima que ha sortit ben parada del pesatge i que ajunta les mans en senyal de pregària.

L'acció transcorre en una estança tancada on apreciem un paviment amb rajoles de tons rosacis, a més d'un ampit arquitectònic que inclou un banc corregut, paral·lel al pla pictòric. Al fons, fins una mica més de mitja alçada, es disposa el respalller d'aquesta mena d'escò, i per damunt d'ell, el característic fons daurat amb motius vegetals efectuats amb la tècnica del pastillatge de guix. La disposició contínua dels daurats es trenca per un dossier tèxtil amb motius de brocat, un element que atorga distinció i rellevància a la figura principal, i que reapareix en altres compartiments del retaule, com al de sant Jeroni i al de sant Joan Evangelista. Als laterals del compartiment s'adverteixen les reserves que el pintor va deixar sense decoració, la de la banda dreta més ampla que la de l'esquerra.

Iconogràficament la representació és absolutament fidel als estàndards habituals de la baixa edat mitjana. Repeteix un model estereotipat dins els esquemes de l'art medieval, amb representacions prou estudiades i conegudes, i amb una important tradició en el món oriental i occidental³⁸⁷. En aquest sentit, no manquen en la literatura les al·lusions a aquest tipus d'imatges, com, per exemple, al *Llibre de Meravelles* de Ramon Llull, en què es comenta que “[...] sobre la porta d'aquella església havia, pintat, un hom, qui havia ales e que tenia unes balances, on era afigurat que sant Miquel pesava les ànimes”³⁸⁸. La gran profusió d'aquest tipus de representacions s'emmarquen dins la difusió del culte als àngels arreu d'Europa, i a la Corona d'Aragó d'una manera especial, on trobem que moltes viles i ciutats es van situar sota la protecció de sant Miquel —o de l'àngel custodi—, i on teòlegs com Eiximenis redactaven tractats sobre angiologia³⁸⁹. Per la festivitat del sant s'organitzaven processons i grans celebracions litúrgiques que tenien com a finalitat situar la ciutat o la vila de torn sota la protecció

387. Vegeu ESPAÑOL, 1980, p. 94-101; YARZA, 1981, p. 5-36; FITÉ, 1998, p. 19-26; RODRÍGUEZ, 2005, p. 111-124.

388. LLULL, 1993, p. 65

389. El tema de la devoció als àngels ha estat estudiat des de múltiples vessants. Vegeu, per exemple, la introducció de Curt Wittlin a EIXIMENIS, 1983, p. 7-12. Més en relació amb la nostra disciplina, LLOMPART, 1971, p. 147-188; MOREU-REY, 1971, p. 369-388; ESPAÑOL, 1998, p. 175-186; ESPAÑOL, 1998, p. 58-68; MOLINA, 1997, p. 270-276.

del cap de les milícies celestials, que l'havia de protegir de qualsevol adversitat³⁹⁰. Tot plegat ajuda a comprendre que sant Miquel sigui un dels sants amb més representacions plàstiques a casa nostra en els segles del gòtic. Pel que fa a l'església de Sant Joan de Lleida, desconeixem si existien pràctiques devocionals específiques al voltant del sant, però sí que sabem que una de les capelles laterals li era dedicada³⁹¹.

Les representacions de sant Miquel són especialment habituals entre les obres conservades de Pere Garcia de Benavarri i dels seus dos deixebles coneguts, això és, el Mestre de Vielha i Pere Espallargues. Totes acostumen a mostrar uns mateixos trets identificadors, tot i que també s'hi detecten lleugeres variants iconogràfiques. Per exemple, entre les imatges que relacionem amb el Mestre de Vielha —retaules de Vielha, Vilac, Tabernas (Osca), col·lecció particular de Barcelona, i taula del Museu Pushkin de Moscou—³⁹², el més habitual és que el sant sostingui la llança amb totes dues mans, però alhora, amb una pot brandir també la balança amb la qual efectua el pesatge de les accions morals. Tanmateix, en les pintures que atribuïm a Pere Garcia, com la procedent de l'Ametlla de Segarra (Museu Episcopal de Vic) (fig. 4)³⁹³, a la taula antigament conservada a la col·lecció Capmany (fig. 26) —des de fa poc temps al Museu de Saragossa³⁹⁴—, o a la de Sant Joan de Lleida, agafa cada instrument amb una mà. Un altre tret específic de Garcia el veiem en l'espasa embeïnada que duu el sant a la nostra taula, que a les obres del Mestre de Vielha s'acostumava a substituir per un petit punyal, del qual únicament se n'aprecia el mànec. Aquest tret reapareix en un dels carrers laterals del retaule de la Paeria de Lleida³⁹⁵, de Jaume Ferrer II, que mostra un sant Miquel molt afí als de Garcia, i especialment al de l'Ametlla de Segarra. A més, en l'obra del consistori lleidatà el sant agafa llança i balança amb cada mà, com en les obres del pintor de Benavarri. La morfologia del diable, a més, és absolutament concomitant, amb una tipologia semihumana i carotes que li emergeixen del pit. Veiem, per tant, que Garcia podia haver-se inspirat en la composició lleidatana de Ferrer (ca. 1445-1455) per realitzar el compartiment homònim de l'Ametlla de Segarra (ca. 1456), i que després va repetir —amb lleugeres variants i pèrdues de qualitat— a la taula del Museu de Saragossa i a Sant Joan de Lleida. La

390. El 17 d'agost de 1415, els jurats de la ciutat de València van enviar una carta al frare Antoni Queixal en què li sol·licitaven que prediqués a la capital del Túria el dia de la festivitat del sant, ja que "costuma bona és en aquesta ciutat, per nostres precessors lonch temps observada, fer gran solemnitat cascun any en la capella de la Sala de la dita ciutat, en la festa del benaventurat sent Miquel Archàngel, a honor e reverència de tots los sants àngels de paradís, e singularment d'aquell àngel, qui ha en special custòdia e guarda la ciutat sobredita". Vegeu RUBIO (ed.), 1998, p. 98.

391. LLADONOSA, 2007, p. 481.

392. Sobre aquestes obres, vegeu VELASCO, 2006, cat. 1, 3, 10, 26 i 31.

393. VELASCO, 2007, p. 54-59.

394. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 193, cat. 605.

395. PUIG, 2005, p. 141, fig. 29.

darrera és, sense dubte, la que mostra una solució menys afortunada, sobretot per l'estranya posició que dibuixen les cames del sant.

Dins l'entorn aragonès no manquen obres que podrien igualment acostar-se al sant Miquel de Pere Garcia. Paga la pena esmentar el sant Miquel de l'església de San Valero de Saragossa, el del retaule de sant Miquel i sant Antoni Abat del Museum of Fine Arts de Boston (EUA) atribuït al Mestre de Morata, o el que apareix juntament amb santa Engràcia en una taula procedent de Marcén (Osca), atribuïda a Juan de la Abadía el Vell³⁹⁶. Pot esmentar-se també un compartiment de retaule procedent de l'església de Sant Miquel de Otal (Osca), avui dipositat al Museo Diocesano de Jaca, en què l'arcàngel adopta una postura frontal anàloga, tret de la posició forçada de les cames. Desplega les ales d'una forma molt similar, i apareix dempeus a sobre de la bèstia. El detall més interessant, amb tot, és la coincidència en la representació del braç esquerre i la balança, que acaben generant una solució idèntica a la del compartiment lleidatà.

Amb tot, la composició que mostra unes concomitàncies més intenses amb la de Sant Joan de Lleida la trobem en un dels compartiments d'una predel·la de la sagristia de la col·legiata de Santa Maria d'Alcanyís, atribuïda a Domingo Ram (fig. 39). És manifest que aquesta pintura comparteix el mateix model que la de Garcia, sense cap tipus d'intermediació. Entre els lligams que evidencien més bé el vincle trobem la posició del sant, que apareix sobre el maligne amb la mateixa estranya i poc aconseguida postura que en el compartiment lleidatà, amb un marcat i peculiar arqueig de les cames. Igualment,



Fig. 39: Domingo Ram. Sant Miquel. Detall del compartiment d'una predel·la conservada a la sagristia de la col·legiata de Santa Maria d'Alcanyís. Foto: © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

396. Vegeu, respectivament, GUDIOL, 1971, p. 248, cat. 199 i p. 266, cat. 263; PÉREZ, 1996, p. 40.

sosté amb una mà la llança, i amb l'altra la balança. Duu l'espasa embeïnada, com al compartiment de Sant Joan de Lleida, i llueix una diadema rematada al front per una creu com la que duu el personatge pintat per Garcia. La indumentària també mostra interessants concomitàncies, i veiem que darrere del sant s'ha ubicat un banc corregut amb respalller d'arquitectura calada i estructura similar. No podem precisar amb exactitud la cronologia de la pintura de Ram, ja que no es tracta d'una obra documentada. Amb tot, sabem que el pintor va residir a Alcanyís entre 1480 i 1500, lapse que s'adiu perfectament amb l'estil de l'obra, que seria un xic posterior al retaule lleidatà³⁹⁷. Aquest lligam compositiu amb una obra de Domingo Ram obliga a recuperar els que hem detectat en parlar dels compartiments del Baptisme de Crist i el Banquet d'Herodes, que troben sengles referents en un retaule de Ram conservat al Metropolitan Museum of Art. En el futur caldrà veure si poden aïllar-se més casos en què tots dos pintors comparteixen models, i veure si aquestes coincidències responen a quelcom més que a una simple circulació d'esquemes dins dos entorns pictòrics relativament propers.

5.5.10. Sant Joan Evangelista

El darrer dels compartiments del retaule que coneixem és el de sant Joan Evangelista, que no ha estat associat al conjunt fins a una data recent (làmina 8). A dia d'avui n'ignorem el parador, però sabem que el 1979 era a la Galerie Jean Larcade de París³⁹⁸. Gudiol i Alcolea el van publicar per primer cop el 1986, i el van atribuir a Pere Espallargues³⁹⁹. Tanmateix, i malgrat que no ens ha estat possible efectuar una inspecció física de l'obra, vam proposar que es tractés d'una obra atribuïble a Pere Garcia i el seu taller, i que per les seves mesures (185 x 125 cm) i caracterització general pogués considerar-se un compartiment més del retaule de Sant Joan de Lleida⁴⁰⁰.

Es tracta d'una representació entronitzada del sant, que apareix abillat amb túnica lligada a la cintura amb un cíngol, a més de mantell. Imberbe i amb la cabellera caient-li lleugerament sobre les espatlles, mostra a la part posterior del cap un nimbe daurat de cercles concèntrics, efectuat amb la tècnica del pastillatge de guix. Aquesta tècnica també es va emprar per executar el ribet daurat que ressegueix el perfil del mantell, així com la copa del verí que el sant sosté amb la mà esquerra, un dels seus

397. Sobre aquesta predel·la, vegeu MAÑAS, 1979, p. 188-190; SOBRE, 1981, p. 110, fig. 21; THOMSON, 2006, p. 92.

398. Ho sabem gràcies a la informació associada a la fotografia de la taula conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, clixé Gudiol 69237.

399. GUDIOL-ALCOLEA, 1986, p. 193, cat. 608.

400. VELASCO, 2005-2006, p. 88; VELASCO, 2008, p. 567, amb una reproducció del compartiment a la p. 564.

atributs característics. Sant Joan beneeix amb la mà dreta, i té el cap lleugerament inclinat, amb la mirada dirigida cap a la copa i el petit drac que hi apareix a sobre. A l'esquerra del sant s'adverteix la presència del símbol que l'identifica com a evangelista, l'àguila, que duu nimbe, desplega les ales i que amb una de les urpes sosté un filacteri on llegim “[I]n p[ri]ncipio erat verbum et verbu[m]”, sentència que correspon a l'inici de l'Evangeli de Sant Joan (1, 1).

El sant apareix en una posició estranya o mal resolta, atès que malgrat que pretén representar-lo assegut fa la sensació que el pintor no se'n va acabar de sortir amb èxit i que estigui dempeus. El tron sobre el qual s'asseu mostra unes dimensions realment importants, i ocupa gairebé la totalitat de la meitat inferior del pla pictòric. S'estructura a partir del seient central, en què s'aprecia un coixí del qual s'arriben a veure les borles dels angles. Als laterals trobem dos grans muntants amb dues pilastres al capdavant, que presenten a la part frontal una decoració de traseria calada amb un fons a base de formes en punta diamant. Els muntants es projecten cap a la part posterior mitjançant una estructura de braços que acaba entroncant amb el respall, on destaca la presència d'un teixit amb decoracions brocades amb el motiu de la carxofa, idèntic als que trobem als compartiments de sant Jeroni i sant Miquel. El teixit sembla que remunta cap a la part superior i transforma el tron en una mena de baldaquí cobert. Tot el fons de la taula és decorat amb daurats que repeteixen els motius i la tècnica d'altres compartiments del conjunt, mentre que el terra s'ha articulat a partir d'un paviment amb rajoles de diferents tonalitats.

Són diversos els elements que permeten associar aquesta taula al retaule lleidatà. Ja hem mencionat que les mesures són anàlogues a la resta de compartiments. Un altre element que en facilita la vinculació són els daurats i el teixit del fons, que, com acabem de comentar, són idèntics als que apareixen a les taules amb representacions isolades de sants. El mateix podem dir del nimbe que duu el sant, a base de cercles concèntrics, així com del paviment enrajolat. L'únic element que el diferencia dels compartiments amb sant Jeroni i sant Miquel és el tron, atès que en aquests el que trobem són bancs correguts sense respall. Tanmateix, al de sant Miquel s'hi detecta una mena de respall arquitectònic amb dues obertures. En canvi, al de sant Jeroni no es va representar cap element similar segurament per la presència de la tanca amb elements vegetals. D'altra banda, no cal insistir que iconogràficament i devocionalment la presència de sant Joan Evangelista en el retaule podia esdevenir un complement perfecte per a l'advocació al Precursor, atès que són nombrosos els retaules en què comparteixen titularitat. A banda, s'ha de tenir present que a la parròquia lleidatana sant Joan Evangelista tenia una capella que li era dedicada⁴⁰¹.

Joan Evangelista és un dels sants més importants de la cristiandat. Se l'identifica amb l'apòstol Joan, el més jove de tots, una coincidència que sembla que no pot pro-

401. LLADONOSA, 2007, p. 480.

var-se a través de les escriptures. En aquest sentit, es pensa que l'apòstol és l'autor de l'Evangeli de Sant Joan, el més profund i teològicament ben informat de tots. També se li atribueixen les tres Epístoles de Joan i el Llibre de l'Apocalipsi, redactat per Joan de Patmos. La seva llegenda hagiogràfica diu que es va establir a Efes després del turment de Pere i Pau. Ell no va patir martiri, tot i haver estat dut a Roma per ordre de Domicià, que va ordenar que el cremessin amb oli calent. Va ser finalment desterrat a l'illa de Patmos, on redactaria el Llibre de la Revelació. Al llarg de l'edat mitjana se'l va considerar una figura especialment virtuosa i imitable, sobretot per part de l'estament religiós, que van veure en ell un exemple de virginitat i en van admirar el seu caràcter visionari. Era un sant valorat pel seu especial misticisme, així com per esdevenir un veritable reflex de la imatge de Crist⁴⁰².

Al compartiment del retaule lleidatà, per damunt de tot, es destaquen dos aspectes vinculats al personatge. D'una banda, que fos un dels evangelistes, com podem veure amb la presència del seu símbol característic, l'àguila, amb un filacteri que conté l'*incipit* del seu evangeli. I, de l'altra, que fos un sant faedor de miracles, un aspecte que s'emfasitza amb l'atribut de la copa del vi enverinat, i que fonts com la *Llegenda Daurada* posen especialment de manifest. Diu la llegenda que Aristodem, gran sacerdot d'Efes, restava molt sorprès pels miracles efectuats per sant Joan. Tot i això, es negava a convertir-se i va reptar l'apòstol a beure verí, i si se'n sortia amb vida, ell es convertiria. Per comprovar l'eficàcia del verí, Aristodem va fer que beguessin primer dos reus, que van morir de forma fulminant. Joan va fer el senyal de la creu i es va beure el contingut de la copa sense que patís cap tipus de mal. Tot seguit, va ressuscitar els dos reus i va aconseguir, finalment, la conversió de l'incrèdul sacerdot⁴⁰³.

Pel que fa a representacions similars en altres retaules de Pere Garcia de Benavarri, poden esmentar-se dos dels compartiments actualment conservats a la sagristia de Sant Miquel de Graus (Osca), amb sant Benet i sant Victorià⁴⁰⁴. Apareixen asseguts en un escó de manera similar a com ho veiem en la taula de Sant Joan de Lleida, a la vega da que efectuen el gest de benedicció de forma anàloga. S'ha de destacar, igualment, que el fons d'aquestes dues taules ha rebut el mateix tractament que la lleidatana, amb un teixit decorat amb brocats que retalla un fons daurat i gofrat.

402. Sobre aquestes qüestions, vegeu HAMBURGER, 2002.

403. VORÁGINE, 1982, vol. I, p. 68.

404. Vegeu, respectivament, POST, 1938, p. 283, fig. 89 i ARCO, 1942, vol. II, fig. 534.

6. Apèndix documental

Doc. 1

1455, 13 de novembre

Archivio Segreto Vaticano, Reg. Vat. 439, fol. 258.

Publicat a: RIUS SERRA, Josep (1948). *Regesto ibérico de Calixto III*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Medievales, vol. I, p. 382-383, núm. 1244.

Dis. fis. Abbati mon b. Marie de Scarpio, Ilerden. dio., et decano ec. Ilerden. etc. Regimini presidentes ecc. etc. Cum itaque exhibita Nobis pro parte Gabrielis Beralda et aliorum tunc operariorum ecc. S. Iohannis de Platea Ilerde petitio continebat quod ec. prefata retabulo seu oratorio plurimum indigere dinoscitur, ad quod faciendum dicte ec. non supperunt facultates, sed si ex redditus manumissorie valoris annui 1000 lib. Iac. vel circa, per que qd. Berengarium Gallart, civem Ilerden., relictus sunt ad ecc. reparandas convertendi termino duorum annorum 100 lib. similes applicarentur solvende ad huiusmodi retabulum construendum quod si operarii certam elemosinam que similiter in eadem ec. fundata existit in fabricam convertendi haberent facultatem, ec. ipsa non modicum relevamen susciperet. Nos, disc. vestre mandamus quat., si ita esse repereritis, 100 lib. Iac. de redditibus 1000 lib. infra biennium solvendas, operariis assignetis, quodque ut operarius fructus dicte elemosine in eadem ecclesiae fundate recipere, illosque ad usum fabrice convertere, licentia alterius minime requisita. Nulli.

Dat. id. nov. A. I. – XX. – Jo. de Collis. Jo Ortitiis.

Doc. 2

Florència, 13 de novembre de 1928

Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus de Catalunya, caixa 69, complementació d'actes, any 1928.

Via dell'Erta Canina, Firenze, Italia

13 November 1928

Dear Sir,

Would you kindly send me photographs of the altarpiece in your museum signed by Pedro da Benabare, both a photograph of the whole and any details you may have.

Have you any photographs in detail of the large altarpiece by the brothers Serra? I have a photograph of the whole picture.

I should be very grateful indeed if you could tell me where any information about Pedro da Benabare is to be found, since we have a picture in this museum, of which I am making a catalogue, probably by his hand. And I should be equally grateful if you could tell me where any photographs of pictures of the Catalan School can be obtained. I have written to Thomas in Barcelona, but they state that they do not supply photographs, though their name is upon one I bought in your museum.

I am very anxious to obtain good photographs of any picture by either of the Serra brothers, but especially of those at Vich and Manresa, and at Saragossa. Also of any pictures by Benabare.

I hope you will excuse my troubling you but all my other efforts to obtain photographs have failed, and I should be exceedingly grateful for your help.

Yours faithfully,

Philip Hendy

7. Bibliografia

- ABADAL, Luis G. (1956). “La antigua parroquia de San Juan en la principal plaza de la ciudad y su demolición en el año 1868”, *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, VII-VIII, p. 34-35.
- Acta Sanctorum*, vol. VIII, Anvers, Petrum Joannem Vander Plassche, 1765.
- AINAUD DE LASARTE, Joan (1976). *Donació Fontana. Catàleg*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Museu d'Art de Catalunya.
- ALCOBA, Ernest (1993). “Sagrari. Eccehomo, Mare de Déu i sant Joan Evangelista”, *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 101, cat. 144.
- ALCOBA, Ernest (1997). “Pere García de Benabarre. Banquete de Herodes”, *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, p. 206-209.
- ALCOY, Rosa (1989). “Flabelos para el Agnus Dei del Bautista en el siglo XIV”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, núm. 3, p. 47-52.
- ALCOY, Rosa (1991-1993). “El retaule de sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà”, *Lambard*, VI, p. 325-356.
- ALCOY, Rosa (1993). “Calvari”, *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 100-101, cat. 143.
- ALCOY, Rosa (1993). “Retaule de la Mare de Déu, sant Fabià i sant Sebastià”, *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 101-102, cat. 145.
- ALCOY, Rosa (1993). “Predel·la”, *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 102-103, cat. 146.
- ALCOY, Rosa (1995). “Banquet, celebració i festa. Consideracions sobre el paper dels àpats en el retaule medieval”, *Actes I Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó. Edat Mitjana*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, vol. II, p. 743-754.
- ALCOY, Rosa (1998). “La Pintura Gòtica”, *Art de Catalunya. Pintura antiga i medieval*. Barcelona: Ed. l'Isard, vol. VIII, p. 136-348.
- ALCOY, Rosa (1999). “Retaule de Sant Quirze i Santa Julita”, *La Barcelona Gòtica*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat-Institut de Cultura-Ajuntament de Barcelona, p. 180-181.
- ALCOY, Rosa (2003). “Taller de Jaume Ferrer. Sant Jeroni”, *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 322-327.
- ALCOY, Rosa; MIRET, Montserrat (1998). *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*. Vic: AUSA.

- ALCOY, Rosa; PALOMARES, Arturo. "Arte gótico religioso en La Litera: pintura y escultura". A: PALOMARES, Arturo; ROVIRA, Joan (coord.) (2008). *Comarca de la Litera*. Saragossa: Diputación General de Aragón, p. 151-163.
- ALONSO GARCÍA, Gabriel (1976). *Los maestros de «la Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*. Lleida: Gráficas Larrosa.
- ALTISENT, Joan B. (1924). *Alonso de Borja en Lérida (1408-1423), después Papa Calixto III*. Lleida: Gráficos Academia Mariana.
- ANÒNIM (1908). "Adquisicions del Museu de Barcelona en 1908", *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, p. 571.
- ANÒNIM (1911). "Una tabla del siglo XV", *Museum*, I, 8-9, p. 360-363.
- ANÒNIM (1931). *La colección Muntadas*, Barcelona.
- ANTORANZ ONRUBIA, M. Antonia (2010). "Músicos en la pintura gótica: fiestas y banquetes", *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania Romana, Visigoda y Medieval*. XIV Jornadas de Canto Gregoriano: Los Monasterios, Senderos de Vida. Saragossa: Institución Fernando el Católico, p. 37-68.
- APUZZO, Mark Gregory d' (2008). "Il Maestro di Riglos a Bologna: intorno a un dipinto nella Pinacoteca di Bologna", *Il Carrobbio: Rivista di Studi Bolognesi*, 34, p. 53-60.
- ARCO, Ricardo del (1942). *Catálogo Monumental de España. Huesca*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 2 vols.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (1996-1997). "Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1, p. 7-14.
- El Arte en España: guía del museo del Palacio Nacional: Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona: Imp. Subirana, 1929.
- AUGÉ, Jean Louis (1997). *El Museo Goya de Castres*. París: Fundación Paribas.
- BAERT, Barbara (2003-2005). "The Head on a Plate. John the Baptist and the Image of the Precursor and the Mediator", *Annual of the Antwerp Royal Museum*, p. 8-41.
- BAERT, Barbara (2007). "Le plateau de Jean-Baptiste. L'image du médiateur et du précurseur", *Graphè*, 16, p. 91-125.
- BALAGUER, Federico (1954). "Pintores zaragozanos en protocolos notariales de Huesca", *Seminario de Arte Aragonés*, VI, p. 77-88.
- Balclis. *Subasta Marzo 2009*. Barcelona: Balclis, 2009.
- Balclis. *Subasta Mayo 2009*. Barcelona: Balclis, 2009.
- BARRACHINA, Jaume. "Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: el col·leccionisme d'art antic i d'arts decoratives". A: BASSEGODA, Bonaventura (ed.) (2007). *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona [i altres], p. 223-262.
- BASSEGODA, Bonaventura. "Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Derer". A: BASSEGODA, Bonaventura (ed.) (2007). *Col·leccionistes, col·leccions i museus*.

- Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona [i altres], p. 119-152.
- BATLLORI, Miquel (ed.) (1998). *De València a Roma. Cartes triades dels Borja*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BERGÓS, Joan (1926). “L’església de St. Joan Vell”, *Vida Lleidatana*, 16, p. 256-257.
- BERLABÉ, Carmen. “Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella”. A: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.) (1999). *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó*. Lleida: Universitat de Lleida-Institut d’Estudis Ilerdencs, p. 427-472.
- BERLABÉ, Carmen (2009). *El Museu Diocesà de Lleida. La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*. Barcelona: Universitat Abat Oliba CEU, 3 vols. Tesi doctoral.
- BERTRÁN, Prim (1982). *Bellcaire d’Urgell, perfil històric*. Bellcaire d’Urgell: Imp. Gràfiques Larrosa.
- BESERAN, Pere (1995). “Els nodriments d’Elisabet i Anna parteres. Observacions sobre un aspecte iconogràfic dels Naixements de la Verge i el Baptista al gòtic”, *Actes I Col·loqui d’Història de l’Alimentació a la Corona d’Aragó*. Edat Mitjana. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, vol. II, p. 871-884.
- BOBER, Harry (1966). *The Mortimer Brandt Collection of Medieval Manuscript Illuminations*, [s. l], Stellar Press.
- BORONAT, Maria Josep (1999). *La política d’adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- BRACONS, Josep (2004). “La segona vida del retaule de Santes Creus a la Guàrdia de Prats”, *La Guàrdia de Prats i la seva església. Treballs en el VII centenari de la mort de Sant Pere Ermengol (1304-2004)*. Valls: Cossetània, p. 91-102.
- CABANES PECOURT, Maria D. (ed.) (1991). *Dietari del capellà d’Alfons V el Magnànim*. Saragossa: Anubar.
- CABROL, Fernand; LECLERQ, Henri (1910). *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*. París: Letouzey et Ané, vol. II.
- CAMÓN AZNAR, José (1966). *Pintura Medieval Española (Summa Artis, vol. XXII)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CAVALIERI, Federico (2001). “San Jerónimo”, *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, p. 281-284, cat. 34.
- CERVERÓ GOMIS, Luis (1964). “Pintores valentinos. Su cronología y documentación”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, p. 83-136.
- Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1957.
- COMPANY, Ximo (1993). “Retaule de Sant Ponç”, *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 103-104, cat. 148.

- COMPANY, Ximo (1997). "Pere García de Benabarre. Virgen con el niño y cuatro ángeles", *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, p. 210-213.
- COMPANY, Ximo (2008). "Calixt III: un savi de l'Europa medieval format a l'Estudi General de Lleida", *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida* (vol. II: *Temps de consolidació. La Baixa Edat Mitjana. S. XIII-XV*). Lleida: Pagès Editors, p. 287-294.
- COMPANY, Ximo; TOLÓ, Elena (2005). "La continuïtat del taller de Bernat Martorell: Miquel Nadal", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 247-250.
- COMPANY, Ximo; PUIG, Isidre (2006). "Els pintors de Lleida, les terres de Ponent i els Pirineus", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 171-191.
- CONEJO, Antoni. "Dades sobre la construcció de l'antic Hospital de Santa Maria de Lleida a través dels seus mestres d'obra (1454-1519)". A: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.) (1999). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida: Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 487-511.
- CONEJO, Antoni (2002). *Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana. L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2 vols. Tesi doctoral.
- COOK, Walter W. S. (1953). "Fragments of an Altar Frontal from Montanana", *The Art Quarterly*, XVI, p. 235-238.
- CORNUDELLA, Rafael; MACÍAS, Guadaira (2012). "Bernat Martorell i la pintura catalana del seu temps", *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 55-63.
- La Corona de Aragón. El poder de la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna*. València: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Lunwerg Editores, 2006.
- CORBLET, M. Jules (1864). *Culte et iconographie de saint Jean-Baptiste dans le diocèse d'Amiens*. Arras-París: Parisrousseau-Leroy, Éditeur Librairie Putois-Cretté.
- CUELLA, Ovidio (2009). *Bulario de Benedicto XIII. IV. El papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*. Saragossa: Institución Fernando El Católico.
- CURCÓ, Jordi (1997). *Segrià III: Lleida. Segona part (Fets, Costums i Llegendes, vol. IX)*. Lleida: Virgili i Pagès.
- DALMASES, Fausto de (1890). *Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Cervera*. Cervera: Imprenta de José Antonio Valentí.
- DAVIES, Martin (1972). *Rogier van der Weyden: an essay, with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*. Londres: Phaidon.
- DELORME, Jean. "La tête de Jean-Baptiste ou la parole pervertie. Lecture d'un récit (Marc 6, 14-29)". A: BEAUDE, Pierre-Marie (ed.) (1997). *La Bible en littérature*. París: Université de Metz, Éditions du Cerf, p. 292-311.

- DONOSO, María R. (1968). *Museo provincial de Huesca. Guía*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. "Salomé". A: BRUNEL, Pierre (ed.) (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. París: Ed. du Rocher, p. 1232-1243.
- DULAHEY, Martine (2007). "<Le plus grand des prophètes>: la figure symbolique de Jean Baptiste chez les Pères", *Graphè*, 16, p. 43-59.
- DURAN GUDIOL, Antonio (1957). *Huesca y su provincia*. Barcelona: Ed. Aries.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1934). "El pintor Pere Garcia de Benavarre", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 39, p. 233-235.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1975). *L'art i la cultura (Barcelona i la seva història, vol. III)*. Barcelona: Ed. Curial.
- EIXIMENIS, Francesc (1983). *De Sant Miquel Arcàngel* (edició a cura de Curt J. Wittlin). Barcelona: Curial.
- España Mariana, ó sea Reseña Histórica y Estadística por Provincias, Partidos y Poblaciones de las Imágenes de la Santísima Virgen... Partido de Lérida. Madrid: Imprenta de C. Moliner y Compañía, 1868.
- ESPAÑOL, Francesca (1980). "El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella", *Quaderns d'Estudis Medievals*, 2, p. 94-101.
- ESPAÑOL, Francesca. "Taller de Pere Garcia. Taula de fundació d'aniversaris". A: ESPAÑOL, Francesca; YARZA, Joaquín (dirs.) (1991). *Fons del Museu Frederic Marès. 1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 443-444, cat. 445.
- ESPAÑOL, Francesca (1998). "Culte et iconographie de l'architecture dédiés à saint Michel en Catalogne", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIX, p. 175-186.
- ESPAÑOL, Francesca (1998). "Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: la capilla de los ángeles del palacio papal", *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*. València: Generalitat Valenciana-Ministerio de Educación y Cultura, p. 58-68.
- ESPAÑOL, Francesca (1999). "Les paroisses dans la ville : l'exemple de Lérida", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXX, p. 141-152.
- ESPAÑOL, Francesca (2002). *El gòtic català*. Barcelona: Fundació Caixa Manresa-Angle Editorial.
- ESTEVE, Francesc (1990). "Las bulas de Calixto III sobre el Estudio General de Lérida", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 63-64, p. 257-284.
- ESTEVE, Francesc (2008). "La càtedra de l'Alba. Els estudis i la creació de la Facultat de Teologia", *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida* (vol. II: Temps de consolidació. La Baixa Edat Mitjana. S. XIII-XV). Lleida: Pagès Editors, p. 261-266.
- FAISON, S. Lane (1979). *Williams College Museum of Art. Handbook of the Collection*. Williams-town: Williams College Museum of Art.

- FARRENY, Maria D. (1986). *Processos de crims del segle XV a Lleida: transcripció i estudi lingüístic*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- FERRER, Vincenç (1971). *Sermons*. Barcelona: Ed. Barcino, vol. II.
- FITÉ, Francesc (1985). "Estada a Lleida de Pere Garcia de Benavarri", *Occidens*, 1, Lleida, p. 97-101.
- FITÉ, Francesc (1996). "Noves dades sobre l'activitat pictòrica a la Seu Vella de Lleida, segle XIV", *Lambard*, VIII, p. 75-97.
- FITÉ, Francesc (1998). "La imatge arquetípica de Sant Miquel entre Orient i Occident i la seva incidència a Catalunya", *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*. València: Generalitat Valenciana-Ministerio de Educación y Cultura, p. 19-26.
- FITÉ, Francesc (2003). "Litúrgia i cultura a la Seu Vella de Lleida", *Seu Vella. L'esplendor retrobada*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Fundació "La Caixa", p. 98-129.
- FITÉ, Francesc (2005-2006). "Jaume Ferrer, pintor de la seu de Lleida, i la confecció de draps imperials", *Locus Amoenus*, 8, p. 67-80.
- FITÉ, Francesc; BERLABÉ, Carmen (1996). "L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromia del retaule major de la Seu Vella", *Locus Amoenus*, 2, p. 103-110.
- FITÉ, Francesc; VELASCO, Alberto. "Ad perpetuam memoriam. Poder, capelles i famílies a l'antiga catedral de Lleida (segles XIII-XV)", *Les espaces du pouvoir dans les sociétés urbaines de l'arc méditerranéen occidental (IX-XV s.)*. Chambéry: Université de Savoie. En premsa.
- FITER, Josep (1876). "Recorts d'una excursió per Urgell. Belcaire", *Butlletí de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*. Barcelona, p. 257-259.
- FOCANT, Camille (2001). "La tête du prophète sur un plat ou l'anti-repas d'alliance (Mc 6, 14-29)", *New Testament Studies*, 46, 2001, p. 334-353.
- FOCANT, Camille (2007). "Les mises en récit par Marc et par Flavius Josèphe de la mort de Jean le Baptiste", *Graphè*, 16, p. 15-26.
- FOLCH I TORRES, Joaquim (1929). "Una taula del mestre Garcia de Benavarre", *Gasetta de les Arts* [febrer 1929], p. 28-30.
- FREDERICKSEN, B. Burton (1976). *Handbook of the Paintings in the Hearst San Simeon State Historical Monument*. Sacramento: Delphinian Department of Parks and Recreation.
- GARCÍA MERCADAL, José (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 6 vols.
- GARNELO, José (1916-1917). "Los primitivos españoles en la colección Bosch en el Museo del Prado", *Arte Español*, 5-6, 1-9, p. 353-367.
- GARRIGA, Joaquim (1993). "Nativitat de sant Joan Baptista i martiri de sant Joan Baptista (2 plafons)", *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 233-236, cat. 528.
- GAUCHER, Élisabeth (1989). "Le Livre des Faits de Jacques de Lalain. Texte et Image", *Le Moyen Âge*, 95, p. 503-518.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1958). *La pintura española fuera de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GILI I GAYA, Samuel (1948). *La muerte de Salomé: formación y desarrollo literario de la leyenda*. Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses.
- GIRARD, René (1984). "Scandal and the dance: Salome in the Gospel of Mark", *New Literary History*, 15, p. 311-324.
- GODÀS, Frederic (1909). "L'excursió à Torresserona y Benavent", *Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda* [del gener al desembre], p. 20-22.
- GÓMEZ BÁRCENA, M. Jesús. "La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos: aportaciones a la modalidad esculpida tardogótica". A: ESPAÑOL, Francesca; MELERO, M. Luisa; ORRIOLS, Anna; RICO, Daniel (eds.) (2001). *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 407-422.
- GUDIOL, Josep (1936). *La pintura gòtica a Catalunya*. Barcelona: Sala Parés.
- GUDIOL, Josep (1944). *Historia de la Pintura Gótica en Cataluña*. Barcelona: Ediciones Selectas.
- GUDIOL, Josep (1955). *Pintura Gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*. Madrid: Plus Ultra.
- GUDIOL, Josep (1971). *Pintura Medieval en Aragón*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.
- GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago (1986). *Pintura Gòtica Catalana*. Barcelona: Ed. Polígrafa.
- HAMBURGER, Jeffrey F. (2002). *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*. Berkeley: University of California Press.
- HAUF, Albert G. (1987). "La Vita Christi de Sor Isabel de Villena y la tradición de las Vitae Christi medievales", *Studia in honorem prof. Martí de Riquer*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, vol. II, p. 105-164.
- HENDY, Philip (1931). *Catalogue of the exhibited paintings and drawings*. Boston: Trustees [of the Isabella Stewart Gardner Museum].
- Icônes, dessins et tableaux anciens et du XIXème siècle. Provenant des collections Marcotte J. A. D. Ingres. L'Arélin et l'envoyé de Charles Quint (...) vente aux enchères publiques. Hôtel Drouot. París: Drouot, 2010.*
- IGLESIAS, Manuel (1986). "Inventario del Museo Diocesano de Barbastro", *Aragonia Sacra*, 1, p. 199-214.
- JUNYENT, Emili; PÉREZ, Arturo (1994). "Los restos arqueológicos de la plaza de Sant Joan de Lleida. I", *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 4, p. 173-203.
- JUNYENT, Emili; PÉREZ, Arturo. (1995). "Los restos arqueológicos de la plaza de Sant Joan de Lleida (y II)", *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 5, p. 211-246.
- KNIAZZEH, Charlotte S. Maneikis; NEUGAARD, Edward J. (eds.) (1977). *Vides de Sants Rosselloneses*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 3 vols.

- LACARRA, M. Carmen (1980). "Pedro García de Benabarre. Bautismo de Jesús", *La Pintura Gótica en la Corona de Aragón*. Saragossa: Museo e Instituto de Humanidades Camon Aznar, p. 128-129.
- LACARRA, M. Carmen (1986). "Pere Garcia de Benavarri", *Thesaurus / Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, p. 162-164.
- LACARRA, M. Carmen (1988). "Cinco tablas del taller del pintor aragonés Blasco de Grañén (c. 1422- 1459) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtekaria. Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, p. 25-34.
- LACARRA, M. Carmen (1990). "Retablo de la Virgen con el Niño. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario. Villarroja del Campo, Zaragoza", *Joyas de un Patrimonio*. Saragossa: Diputación de Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, Obispado de Tarazona, p. 97-115.
- LACARRA, M. Carmen (1991). "Retablo de la Virgen con el Niño", *El Espejo de nuestra historia: la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Saragossa: Arzobispado de Zaragoza, p. 500-505.
- LACARRA, M. Carmen (1993). "Pintura gótica en el Alto Aragón", *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. Osca: Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, p. 175-189.
- LACARRA, M. Carmen (1993). "San Victorián de Asán", *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. Osca: Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, p. 440-441.
- LACARRA, M. Carmen (1996-1997). "Observaciones sobre unas pinturas góticas de Barbastro (Huesca)", *Somontano*, 6, p. 53-62.
- LACARRA, M. Carmen (1998). "Trinidad y Anunciación. Atribuida a Pedro García de Benabarre", *María fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón, de la Edad Media al Barroco*. Saragossa: Museo Camón Aznar, p. 80-81, cat. 1.
- LACARRA, M. Carmen (2003). "Pere Garcia de Benavarri", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 334-336.
- LACARRA, M. Carmen (2004). *Pintura Gótica Aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- LACARRA, M. Carmen (2004). *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.
- LACARRA, M. Carmen (2005). "Pere Garcia de Benavarri", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 251-255.
- LACARRA, M. Carmen. "Comarca del Somontano de Barbastro. Escultura y pintura en el arte medieval". A: JUSTE, M. Nieves (coord.) (2006). *Comarca de Somontano de Barbastro*. Saragossa: Gobierno de Aragón, p. 141-148.
- LACARRA, M. Carmen. "San Martín y el pobre, una nueva pintura de Blasco de Grañén de 1445". A: PARRADO DEL OLMO, Jesús María; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coord.) (2009). *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 45-50.

- LACARRA, M. Carmen (2009). “El siglo XV en Aragón y el lenguaje artístico figurativo: escultura y pintura”, *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza: Gobierno de Aragón-Museo de Bellas Artes de Bilbao-Generalitat Valenciana, p. 24-34.
- LAHOZ, M. Lucía (1996). “Contribución al estudio de la portada de Santa Ana. Catedral de Vitoria”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXIII, p. 79-103.
- LANGÉ, Santino; PACCAROTTI, Giuseppe; FRANGI, Francesco (1996). *San Giovanni Battista nel culto e nella città: testimonianze artistiche*. Busto Arsizio: Libreria della Basilica.
- LÓPEZ-YARTO, Amelia; TÁRRAGA, M. Luisa (2001). “Mercado de Arte”, *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 294, p. 204-207.
- LLADONOSA, Josep (1970). *L'Estudi General de Lleida del 1430 al 1524*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- LLADONOSA, Josep (1972). *Història de Lleida*. Tàrraga: F. Camps Calmet, vol. I.
- LLADONOSA, Josep (2007). *Els carrers i places de Lleida a través de la història*. Lleida: Universitat de Lleida, Ajuntament de Lleida.
- LLADONOSA, Manuel; JOVÉ, Antoni; VICEDO, Enric (2003). *El segle XIX (Història de Lleida, vol. XIX)*. Lleida: Pagès Editors.
- LLOBET, Josep M. (2003). “Algunes precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l'església de Sant Domènec de Cervera”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, p. 109-113.
- LLOMPART, Gabriel (1971). “El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón”, *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, 673, p. 147-188.
- LLOMPART, Gabriel (1980). *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. Palma: Luis Ripoll Editor, vol. IV.
- LLULL, Ramon (1993). *Llibre de Meravelles*. Barcelona: Edicions 62.
- MACÍAS, Guadaira. “El retablo de Enviny en la Hispanic Society de Nueva York. Pere Espallargues en el taller de Pere García”. A: ALCOY, Rosa; BESERAN, Pere (eds.) (2007). *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 275-305.
- MACÍAS, Guadaira (2010). “Noves aportacions al catàleg de dos mestres aragonesos anònims. El Mestre de Sant Jordi i la princesa i el Mestre de Sant Bartomeu”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 11, p. 33-61.
- MACÍAS, Guadaira; FAVA, Cèsar; CORNUDELLA, Rafael (2011). “La pintura del gòtic internacional”, *El gòtic a les col·leccions del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 68-117.
- MACÍAS, Guadaira; CORNUDELLA, Rafael (2011). “La pintura després de Jan van Eyck”, *El gòtic a les col·leccions del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 118-165.
- MACÍAS, Guadaira. “Devoció i mort a mitjans del segle XV. Retaules per a capelles funeràries”. A: ALCOY, R.; BESERAN, P. (eds.) (2011). *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'edat mitjana*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 133-144.

- MADURELL, Josep M. (1946). *El arte en la comarca alta del Urgel*. Barcelona: Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona.
- MADURELL, Josep M. (1948). "Notes sobre dos retaules de l'altar major de Santes Creus", *Memorias. Archivo Bibliográfico de Santes Creus*. Santes Creus: Archivo Bibliográfico del Monasterio, p. 53-66.
- MAIRAL, M. del Mar (1987). "Nuevos datos sobre pintores cuatrocentistas de Barbastro (1430-1470)", *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*. Osca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación Provincial de Huesca, p. 533-551.
- MAÑAS, Fabián (1979). *Pintura gótica aragonesa*. Saragossa: Guara Editorial.
- MARÍN, Peña (1997). "Escenas de la vida de Cristo", *Lux Ripacurtiae I*. Graus-Osca: Ayuntamiento de Graus, p. 114-117.
- MARTENS, Didier (1996). "Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles", *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61, p. 9-78.
- MARTENS, Didier (2008). "Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernart de Aras, <pintor vecino de la ciudad de Huesca>", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 321, p. 1-18.
- MASSERON, Alexandre (1957). *Saint Jean Baptiste dans l'art*. París: Arthaud.
- MAYER, August L. (1925). "Jaume Huguet i els Vergós", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIII, p. 210-213.
- MIRÓ, Ramon (1992). "La coneixença de Llull a Cervera a l'inici del segle XV", *Palestra Universitària*, 6, p. 187-201.
- MOLINA, Joan (1997). "La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 70, p. 5-24.
- MOLINA, Joan (1999). *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MOLINA, Joan (2006). "Al voltant de Jaume Huguet", *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 122-146.
- MOREU-REY, Enric (1971). "La Dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans", *Mi-llénaire monastique du Mont Saint-Michel (III, Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont)*. París: P. Lethielleux, p. 369-388.
- MUNIMA, Godefroid (2007). "Jean-Baptiste dans le quatrième évangile: une figure entre les deux Testaments", *Graphè*, 16, p. 27-42.
- Museo del Prado. Catálogo*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Ediciones el Viso, 1996.
- NAVAL MAS, Antonio (1999). *Patrimonio Emigrado*. Osca: Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón.
- NYERGES, Éva (1998). "Nouvelles acquisitions. Deux panneaux de Pedro Garcia de Benabarre", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 88-89, p. 135-138.
- NYERGES, Éva (2006). "Pere García de Benavarre", *El Greco, Velázquez, Goya. Öt évszázad Spanyol festészetének remekművei*. Budapest: Szépművészeti Múzeum, p. 88-89.

- NYERGES, Éva (2008). *Spanish Paintings. The collection of the Museum of Fine Arts*. Budapest: Budapest, Museum of Fine Arts Budapest.
- PADRÓS, M^a Rosa (1999). "Pere García de Benavarri. Banchetto di Erode", *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Milà: Leonardo Arte, p. 142-144.
- PEREÑA, Alfred. "Lo nostre art antich desapareix", *Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda*, 1 [gener de 1908], p. 11-13.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1996). *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.
- PIFERRER, Pau; PI I MARGALL, Francesc (1884). *Cataluña*. Barcelona: Daniel Cortezo.
- PIJOAN, Josep (1926). "L'altar d'Anglesola al Museu de Boston", *Gaset de les Arts*, III-57, p. 1-2.
- PLANAS, Josefina (1989). "El trabajo y la mujer en la Barcelona del siglo XV: estudio de sus representaciones artísticas en la pintura y miniatura del estilo Internacional", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXVIII, p. 95-120.
- PLEYAN DE PORTA, Josep (1877). *Guía-cicerone de Lérida*. Lleida: Impr. de José Sol Torrens.
- POST, Chandler R. (1938). *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- POST, Chandler R. (1941). *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- POST, Chandler R. (1947). *The beginning of the Renaissance in Castille and Leon (A History of Spanish Painting, vol. IX)*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- POST, Chandler R. (1950). *The Early Renaissance in Andalusia (A History of Spanish Painting, vol. X)*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- POST, Chandler R. (1952). "Unpublished early spanish paintings in american and english collections", *The Art Bulletin*, vol. XXXIV, p. 279-283.
- PRAT, Núria (2003). "Protocol d'actuació per a la restauració de l'obra Sant Jeroni (MNAC/MAC 24104), de Pere Garcia de Benavarri", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, p. 99-107.
- PUIG, Isidre (2000). "La Dormició de la Mare de Déu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Noves consideracions a l'obra del pintor Pere Garcia de Benavarri", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV, p. 263-272.
- PUIG, Isidre (2003). "La desaparició de l'antiga església de Santa Maria Magdalena", *Coneixes la teva ciutat...? Lleida vuitcentista*. Lleida: Ateneu Popular de Ponent-Pagès Editors, p. 159-164.
- PUIG, Isidre (2005). *Jaume Ferrer II: pintor de la Paeria de Lleida*. Lleida: Pagès Editors, Ajuntament de Lleida.
- PUIG, Isidre; COMPANY, Ximo (2007). "Algunes consideracions sobre l'origen del tern del papa Calixt III del Museu de Lleida", *Taüll. Secretariat Interdiocesà de Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya*, 20, p. 10-12

- REIG, Joseph (1890). *Colecció de monografías de Catalunya*. Barcelona: Estampa de Ramon Molinas, vol. I.
- REINACH, S. [et ali.] (1927). *La colección Lázaro de Madrid*. Madrid: La España Moderna.
- RIDDERBOS, Bernhard (1984). *Saint and Symbol: Images of Saint Jerome in Early Italian Art*. Groningen: Bouma's Boekhuis.
- RIGAUX, Dominique (1989). *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*. París: Éditions du Cerf.
- RING, G. (1945). "St. Jerome Extracting the Thorn from the Lion's Foot", *The Art Bulletin*, XXVII, p. 188-196.
- RIUS SERRA, Josep (1948). *Regesto ibérico de Calixto III*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Medievales, vol. I.
- RODRÍGUEZ, José M. (2007). "Prefiguraciones cristológicas en el arte románico", *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, p. 45-78.
- RODRÍGUEZ, Paulino (2005). "Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 46, p. 111-124.
- ROMANO, Julio. "El magnífico palacio del conde de las Torres Sánchez Dalp", *La Esfera*, any XVII, 860 [28 de juny de 1930], p. 35-37.
- RUBIO, Agustín (ed.) (1998). *Epistolari de la València Medieval (II)*. València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RUIZ, Francesc (1993). "Taulas de la Resurrecció, la Verge i un sant Bisbe", *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg. Exposició Pulchra*. Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 103, cat. 147.
- RUIZ, Francesc (1999). "Maestro di Riglos. Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine", *Baglioni del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Milà: Leonardo Arte, p. 134-136.
- RUIZ, Francesc (1999). "A l'entorn de les pintures gòtiques del Museu de Terrassa", *Art Medieval. Una col·lecció del Museu*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, p. 19-29.
- RUIZ, Francesc (2000). "Anunciación de la Muerte y Dormición de la Virgen", *Aragón. Reino y Corona*. Saragossa: Gobierno de Aragón- Ibercaja, p. 292-293.
- RUIZ, Francesc (2000). "La taula de la mort de sant Baldiri de Lluís Dalmau: confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV, p. 135-149.
- RUIZ, Francesc (2002). *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- RUIZ, Francesc (2003). "Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 49-61.

- RUIZ, Francesc (2005). “Barcelona entre l’internacional i les primeres influències flamenques”, *L’art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 223-227.
- RUIZ, Francesc (2005). “Ramon Sola I”, *L’art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 283-285.
- RUIZ, Francesc (2005). “El panorama artístic a Lleida”, *L’art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 302-303.
- RUIZ, Francesc (2009). “L’evolució del retaule”, *L’art gòtic a Catalunya. Síntesi General. Índexs Generals*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 288-298.
- RUSSO, Daniel G. (1987). *Saint Jérôme en Italie. Étude d’iconographie et de spiritualité. XIIIe-XIVe siècles*. París: La Découverte, École Française de Rome.
- RUSSO, Daniel G. “La figure de saint Jérôme et les genres de vie dans la peinture florentine au début du XVe siècle: le moine au lion”. A: TROTTMANN, Christian (ed.) (2009). *Vie active et vie contemplative au Moyen Âge et au seuil de la Renaissance*. Roma: École Française de Rome, p. 473-481.
- SALAS, Nicolás (2002). “Sánchez Dalp y Calonge, Miguel”, *Diccionario de Ateneístas*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, tom I, p. 398-399.
- SANAHUJA, Pere (1947). “La Universidad de Lérida y los franciscanos”, *Archivo Ibero-Americano*, VII, p. 167-242.
- SANAHUJA, Pere (1944). *Historia de la Beneficiencia en Lérida*. Lleida: Imprenta Escuela Provincial.
- SANCHÍS SIVERA, José (1914). *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona: Tip. L’Avenç.
- SERRANO SANZ, Manuel (1916). “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, p. 409-421.
- SERRANO SANZ, Manuel (1917). “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI, p. 431-454.
- SILVA, Pilar (2001). *Pedro Berruguete*, [s. l.]. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- SOBRÉ, Judith B. (1970). “A Catalan St. Michael”, *Fenway Court*, vol. III, 4, p. 25-32.
- SOBRÉ, Judith B. (1981). “Two Fifteenth-Century Aragonese Retables and Painters of the Calatayud Group”, *Metropolitan Museum Journal*, 15, p. 91-118.
- SOBRÉ, Judith B.; BOSCH, Lynette M. F. (1996). *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms. The Art of Fifteenth-Century Spain*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum.
- SOL, Romà; TORRES, Carme (2004). *La parròquia de Sant Joan Baptista de Lleida. Petjades d’espiritualitat*. Lleida: Parròquia de Sant Joan Baptista de Lleida.
- SOLER D’HYVER, Carlos (1999). “San Julián”, *Ausiàs March*. València: Generalitat Valenciana, p. 284.
- SOLER, Josep (1928). *Egara-Terrassa*. Terrassa: Tallers Gràfics Joan Morral.
- SQUILBECK, Jean (1966-1967). “Le Jourdain dans l’iconographie médiévale du baptême du Christ”, *Bulletin. Musées Royaux d’Art et d’Histoire*, 4^{ème} série, 38e-39c, p. 69-116.

- STREET, George Edmund (1865). *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. Londres: John Murray.
- STROO, Cyriel; SYFER-D'OLNE, Pascale (1996). "The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups", *The Flemish primitives: Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*. Brussel·les: Brepols, p. 128-151.
- SURDEL, Alain-Julien (2002). "L'hagiographie médiévale de saint Jean-Baptiste. Évangiles, légendiers sanctoraux et récits de voyage en Terre sainte", *Senefiance*, 48, p. 201-216.
- SUREDA, Joan (1993). "Sarja de la Mare de Déu i l'àngel custodi", *Jaume Huguet. 500 anys*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, p. 232-235.
- SUTRÁ, Juan (1944). "Notas sobre las pinturas de la Colección Muntadas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, any LII, segon trimestre, p. 145-159.
- SYFER-D'OLNE, Pascale; STROO, Cyriel. "L'attribution controversée du <Triptyque Sforza>". A: VEROUGSTRAETE, Helene; VAN SCHOUTE, Roger; SMEYERS, Maurits (eds.) (1997). *Memling Studies (Proceedings of the International Colloquium, Bruges, 10-12 November 1994)*. Lovaina: Uitgeverij Peeters, p. 297-311.
- THOMSON, Teresa (2006). *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*. Alcanyís: Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- TOLEDO, José (1961). *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña Maria, esposa de Alfonso el Magnánimo*. València [s. n.].
- VALERO, Joan (2005-2006). "Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona", *Locus Amoenus*, 8, p. 47-66.
- VELASCO, Alberto (2002). "Pedro García de Benabarre (doc. 1445-1485)", *Lux Ripacurtiae* VI. Graus: Ayuntamiento de Graus, p. 98-101.
- VELASCO, Alberto (2002-2003). "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro", *Locus Amoenus*, 6, p. 75-89.
- VELASCO, Alberto (2003). "El retablo gótico de Santa Ana de Fonz: un ejemplo de promoción episcopal en relación al inmaculismo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XC, p. 275-301 i 391-400.
- VELASCO, Alberto (2005-2006). "Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8, p. 81-103.
- VELASCO, Alberto (2006). "Pintura tardogòtica en Lleida y su área de influencia: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha", *Correspondencia e integración de les artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Màlaga: Universidad de Málaga-Fundación Unicaja, tom III, vol. II, p. 397-412.
- VELASCO, Alberto (2006). *El Mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- VELASCO, Alberto (2006). "Pere Garcia de Benavarri (doc. 1445-1485). Calvari", *Els Tresors dels Museus de Lleida*. Lleida: Diari Segre, p. 64-65.

- VELASCO, Alberto (2006). "Taller de Pere Garcia de Benavarri (doc. 1445-1485). Sagra-ri", *Els Tresors dels Museus de Lleida*. Lleida: Diari Segre, p. 66-67
- VELASCO, Alberto (2006). "Taller de Pere Garcia de Benavarri (doc. 1445-1485). Retaule de Sant Ponç", *Els Tresors dels Museus de Lleida*. Lleida: Diari Segre, p. 68-69.
- VELASCO, Alberto (2007). "Mare de Déu i el Nen, sant Vicent Ferrer i donants. Professió de sant Vicent Ferrer", *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*. Cervera: Museu Comarcal de Cervera, p. 34-40.
- VELASCO, Alberto (2007). "Sant Miquel i fragment de la Llegendenda del Mont Gargà", *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*. Cervera: Museu Comarcal de Cervera, p. 54-59.
- VELASCO, Alberto. "Dos arquetips iconogràfics i dos models de difusió en la iconografia primerenca de sant Vicent Ferrer". A: ESPAÑOL, Francesca; FITÉ, Francesc (eds.) (2008). *Hagiografia peninsular en els segles medievals*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, p. 235-268.
- VELASCO, Alberto (2008). "De València a Vannes: culte, devoció i relíquies de sant Vicent Ferrer", *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 395-436.
- VELASCO, Alberto (2008). "La pintura de retaules al bisbat de Lleida (segles XIV-XV)", *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida* (vol. II: *Temps de consolidació. La Baixa Edat Mitjana. S. XIII-XV*). Lleida: Pagès Editors, p. 556-570.
- VELASCO, Alberto (2008). "Memòria dels altars, pintures i retaules de la Seu Vella de Lleida en els segles del gòtic: una història de les desaparicions", *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida* (vol. II: *Temps de consolidació. La Baixa Edat Mitjana. S. XIII-XV*). Lleida: Pagès Editors, p. 457-490.
- VELASCO, Alberto (2011). *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*. Lleida: Pagès Editors.
- VILLANUEVA, Jaime (1851). *Viage literario a las iglesias de España*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, vol. XVII.
- VILLENA, Isabel de (1995). *Vita Christi*. Barcelona: Edicions 62.
- VIVES, Eduard (2003). "Los franciscanos en Lleida (siglos XIII-XIV). Una aproximación a su estudio", *Actas I Simposio de Jóvenes Medievalistas*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 281-282.
- VORÁGINE, Santiago de la (1982). *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2 vols.
- VOS, Dirk de (1999). *Rogier van der Weyden: l'œuvre complète*. París: Hazan.
- WHITE-LE GOFF, Myriam (2007). "Jean Baptiste, héros médiéval, dans la Vie saint Jehan-Baptiste de 1322", *Graphè*, 16, p. 73-89.
- WITTLIN, Curt (ed.) (1995). *Tres epístoles sobre <Vida i trànsit del gloriós sant Jeroni>*. Barcelona: Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- YARZA, Joaquín (1981). "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, VI-VII, p. 5-36.
- YARZA, Joaquín (1990). "De <casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el señor> a "señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso", *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria*. Madrid: Ediciones U.A.M., p. 53-71.
- YARZA, Joaquín (2001). "Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I", *L'art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*. Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 19-33.
- YEGUAS, Joan (2005-2006). "Els Grau i l'escultura del segle XVII a la Catalunya de Ponent", *Locus Amoenus*, 8, p. 147-163.
- YEGUAS, Joan (2006). "Martiri de sant Joan Baptista", *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*. Girona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 186-189.
- ZAMORA, Francisco de (1973). *Diario de los viajes hechos en Cataluña*. Barcelona: Curial, 1973.

Làmines



Làmina 1: Naixement de sant Joan Baptista, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.



Làmina 2: Inscripció del nom de sant Joan Baptista, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.



Làmina 3: Baptisme de Crist, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.



Làmina 4: Decapitació de sant Joan Baptista, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.



Làmina 5: Banquet d'Herodes, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.



Làmina 6: Sant Jeroni, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Foto: © MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Fotògrafs: Calveras / Mérida / Sagristà.



Làmina 7: Sant Miquel, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, avui a l'Isabella Stewart Gardner Museum. Foto: © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Làmina 8: Sant Joan Evangelista, compartiment del retaule de l'antiga església de Sant Joan de Lleida, conservat el 1979 a la Galerie Jean Larcade de París. Foto: © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Teniu a les mans el segon número de la col·lecció *Quaderns*, la qual va néixer per ser l'altaveu de la recerca generada des del Museu de Lleida al voltant de les seves col·leccions i del patrimoni cultural del territori.

El llibre està dedicat a una de les produccions pictòriques quatrecentistes més emblemàtiques sorgides de la ciutat de Lleida, el retaule major de l'antiga església de Sant Joan, obra del pintor Pere Garcia de Benavarri, i s'ha editat amb motiu de l'exposició *Fragments d'un passat. El retaule gòtic de l'església de Sant Joan de Lleida* (Museu de Lleida, del 21 de juny al 21 d'octubre de 2012), de la qual també n'esdevé el catàleg i, de retop, el primer resultat tangible del cicle d'exposicions *Opera Dispersa*. La mostra s'ha pogut organitzar mercès a un conveni de col·laboració signat entre el Museu de Lleida i el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que ha cedit aquells compartiments de l'obra conservats al seu fons —la resta es conserven dispersos— i ha facilitat que els lleidatans es retrobin amb un element patrimonial que forma part indestriable de la seva identitat.

Alberto Velasco traça un recorregut per la trajectòria artística de Pere Garcia de Benavarri, que el va portar a treballar en diverses viles i ciutats d'Aragó i Catalunya, i s'endinsa, especialment, en l'estudi del retaule de Sant Joan, una obra emblemàtica, originària de la parròquia més important de la Lleida medieval.